3. 9. 4. 7.

Kritische Schriften

von

August Wilhelm von Schlegel.

Zweiter Theil.

Berlin,
bei G. Reimer.
1828.

Inhalt

des zweiten Theiles.

Seite.

XV.

Bürger.

1800.

Bürgers Nachlaß ist nun seit einigen Jahren der Welt vollständig übergeben worden: der Ertrag eines auf manche Weise verkümmerten und gedrückten Lebens. Diese wehmüthige Betrachtung muß sich zuvörderst denen aufdrängen, welche Bürgern näher gekannt haben: die dem vierten Bande seiner sämtlichen Schriften eingerückte Lebensbeschreibung, die von der Hand der Freundschaft mit schonender Wahrheitsliebe, und in einem milden und menschlichen Sinne abgefaßt ist, wird sie auch bei andern erwecken; ja sogar den mit allen Umständen unbekannten, aber aufmerksamen Leser müssen eine Menge Spuren in den Gedichten selbst darauf führen. Sie wird um so trauriger, wenn man bedenkt, daß, nebst den Folgen früher Gewöhnungen und Schwächen, welche die natürliche und bürgerliche Ordnung der Dinge weit härter als nach ihrem Verhältnisse zur Sittlichkeit zu

XV.

B ü r g e r.

1800.

Bürgers Nachlaß ist nun seit einigen Jahren der Welt vollständig übergeben worden: der Ertrag eines auf manche Weise verkümmerten und gedrückten Lebens. Diese wehmüthige Betrachtung muß sich zuvörderst denen aufdrängen, welche Bürgern näher gekannt haben: die dem vierten Bande seiner sämtlichen Schriften eingerückte Lebensbeschreibung, die von der Hand der Freundschaft mit schonender Wahrheitsliebe, und in einem milden und menschlichen Sinne abgefaßt ist, wird sie auch bei andern erwecken; ja sogar den mit allen Umständen unbekannten, aber aufmerksamen Leser müssen eine Menge Spuren in den Gedichten selbst darauf führen. Sie wird um so trauriger, wenn man bedenkt, daß, nebst den Folgen früher Gewöhnungen und Schwächen, welche die natürliche und bürgerliche Ordnung der Dinge weit härter als nach ihrem Verhältnisse zur Sittlichkeit zu

bestrafen pflegt, nebst der Zerrüttung einer unglücklichen Leidenschaft, und in den letzten Jahren häuslichen Verdrusses, gerade seine Neigung zur Poesie und seine Beschäftigung mit ihr es war, was ihn abhielt, sein zeitliches Wohl entschloßner und rüstiger anzubauen; was seine Tage verbitterte und wahrscheinlich verkürzte. Wenige haben die dichterische Weihe und ihr Theil Ruhmes um einen so theuren Preis gekauft. Auch darf man nicht etwa annehmen, eine anhaltende Erhöhung seines innern Daseyns habe ihm manche äußere Entbehrung vergütet, und er habe im sorglosen Besitze aus der Fülle seiner begeisterten Träume nur gelegentlich einiges festgehalten, und durch die Schrift mitgetheilt. Nein, er hat wirklich alles gegeben, was er hatte: der Umfang seiner dichterischen Sphäre in den vorhandenen Werken bezeichnet uns das ganze Vermögen seines Geistes, wie den erlangten Grad von Meisterschaft. Seine heitern regsamen Momente konnten nur in wenige Brennpunkte zusammengedrängt eine glänzende Erscheinung machen, und was seinen Gedichten den ausgebreitetsten Beifall verschafft hat, das Frische, Gesunde, die energische Stimmung, hatte sich bei ihm aus dem Leben in die Poesie hinübergerettet, und beurkundet angebohrne Ansprüche an eine schönere geistige Jugend, die ihm in der Wirklichkeit nie zu Theil ward.

Bürgers Eintritt in seine Laufbahn war nicht ohne begünstigende Umstände. Ein kühnerer Geist regte sich um diese Zeit in unserer ganzen Litteratur, gleichgesinnte Freunde begleiteten ihn, und bald kam ihm der Beifall einer jubelnden Menge entgegen, die alles Neue mit der

lebhaftesten Theilnahme aufnahm, und für die bei der bisherigen Eingeschränktheit so vieles neu war. Er hielt sich nicht mit Unrecht für einen von den Befreiern der Natur vom Zwange willkührlicher Regeln, und ward als der Erfinder oder Wiederbeleber ächter Volkspoesie ohne Widerrede anerkannt. Dieß gab ihm Muth und Sicherheit, wenn er gleich nicht in die trunkenen Hoffnungen Mancher einstimmen konnte, die nicht nur ohne Theorie und Kritik, sondern ohne alles gründliche Kunststudium das Höchste in der Poesie, als die ihrem wahren Wesen nach nur eine freie Ergießung sich selbst überlassener Originalität sey, zu ergreifen gedachten. Dagegen wurde er auch zu den Verirrungen, die bald auffallend überhand nahmen, nicht mit fortgerissen, und der Einfluß damals herrschender Ansichten auf seine Grundsätze und Ausübung zeigt sich nur bei einer näheren Prüfung. So viele zuversichtliche Kraftverheißungen gingen ohne bleibende Spur vorüber, und nachdem die sogenannte Sturm- und Drangperiode in den siebziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts ausgetobt hatte, ließ sich in den Achtzigern eine gewisse Erschlaffung spüren, die durch mancherlei zusammentreffende Umstände vermehrt ward. Die Lethargie war so unerwecklich, daß selbst das Wiederauftreten jenes großen Geistes, welcher zu der vorhergehenden Periode den ersten Anstoß gegeben hatte, und dessen Jugendwerke, die auf dem Standpunkte einer umfassenden historischen Kritik nur als vorläufige Protestationen gegen die Anmaaßungen der conventionellen Theorie erscheinen, damals das Ziel verkehrter Nachahmungen gewesen waren: daß selbst das Wiederauftreten

Goethe's, sage ich, in der Gestalt des reifen, selbständigen, besonnenen Künstlers unmittelbar keine sichtbare bedeutende Wirkung hervorbrachte. Der Glaube, der in Rücksicht auf die, welche ihn hegen, seinen guten Grund zu haben pflegt, das Gebiet der Dichtung ziehe sich gegen das der Begriffe immer enger zusammen, jede neue und große Hervorbringung in der Poesie werde immer schwieriger, ja unmöglich: dieser Glaube verrieth sich an mancherlei Symptomen als allgemein herrschend, und Bürger hatte häufige Anwandlungen von diesem Kleinmuth. Eine Kritik, die ihn noch in den letzten Jahren traf, die Beurtheilung der zweiten Ausgabe seiner Gedichte in der Jenaischen Litteratur-Zeitung, war eben nicht gemacht, ihn davon zu heilen: sie drohte seinem Ruhme einen gefährlichen Stoß, ohne daß er in seinem Innern einen rechten Gegenhalt wider sie gefunden hätte *). So hatten sich alle Umstände zu seinem Nach-

*) Der anonyme Verfasser dieser Recension, welcher sich gleichwohl leicht errathen ließ, und nicht unbekannt bleiben konnte, war Schiller. Dieß kränkte Bürgern um so mehr, weil er für den Dichter der Götter Griechenlandes eine lebhafte Bewunderung gefaßt hatte. Die Recension war mit der kalten abgezirkelten Eleganz abgefaßt, welche Schillers damaligen prosaischen Schriften eigen war, und in seinen Briefen über ästhetische Erziehung in die äußerste Erstorbenheit überging; aber sie imponirte dem Publicum und Bürgern selbst durch eine gewisse Würde, durch den Schein der philosophischen Tiefe, und durch den noch mehr trügerischen Schein der Mäßigung. Anm. zum neuen Abdruck.

theile gewandt. Zu den allgemeinen Einflüssen einer einschläfernden, isolirenden, ungedeihlichen Zeit nehme man nun insbesondre den umwölkten Horizont seiner weltlichen Aussichten, Kränklichkeit, Sorgen, und die Nothwendigkeit zu Beschäftigungen zu greifen, worin er sich entweder seines wenigen Berufs oder ihrer Beschaffenheit wegen nicht hervorthun konnte, Trennung von alten Freunden und Geistesgenossen, Mangel an bereichernden und auffodernden Anschauungen, eine freudenlose Umgebung sowohl von Seiten der Natur als des geselligen Lebens *), endlich das beständige Ringen eines beleidigten Selbstgefühls gegen den Uebermuth von Gelehrten, die sich in geistlosem Sammlerfleiß zur Verachtung alles Edlen und Schönen verhärtet hatten, und mit denen ihn sein Verhältniß nun einmal zusammenstellte **): so hat

*) Bürger pflegte wohl den Ausruf Hallers in einem schwermüthigen Gedichte auf sich anzuwenden:

Ja, recht in seinem Zorn hat das gerechte Wesen
Mir diesen fernen Ort zur Wohnung auserlesen!

Anm. z. n. A.

**) Namen zu nennen, ist unnöthig: wer das damalige Göttingen gekannt hat, wird sie leicht ergänzen. Die Thatsache kann ich bezeugen, daß mehrere Professoren der berühmten Universität Bürgern mit großer Verachtung begegneten, und von ihm sprachen wie von einem Ausgestoßenen der bürgerlichen Gesellschaft. Und diese Geringschätzung gründete sich nicht sowohl auf einige Umstände seines Lebens, wobei Bürger mehr zu beklagen als zu verdammen war; als darauf, daß er die brodlose Kunst der Poesie trieb, und keine Compendien zu schrei-

man alle Züge zu dem traurigsten Bilde, das sich von dem Leben und dem allmäligen Untergange eines Dichters nur immer entwerfen läßt.

Bürger als Mensch wäre also gar leicht gerechtfertigt, wenn er auch mit dem anvertrauten Pfunde seines Talents weit weniger gewuchert hätte, als er wirklich

---

ben wußte. Einen Dichter in Göttingen zu dulden, schien ganz unerträglich, und in der That paßte es nicht zum besten. Bei meinem Eintritt in das akademische Leben als ein junger Schüler wurde ich sehr bedenklich gegen den Umgang mit Bürgern gewarnt. Mir aber, einem leidenschaftlichen Versemacher von Kindesbeinen an, war nichts angelegener als den Sänger der Lenore kennen zu lernen. Da nun nach einiger Zeit der Umgang lebhafter wurde, bei unsern täglichen Spaziergängen die Poesie der beständige Gegenstand unsrer Unterredungen war, da Bürger oft ganze Nachmittage bei mir zubrachte, in meinem Zimmer an seinen Liedern arbeitete, oder auch scherzhafte Aufgaben der Versification mit mir um die Wette ausführte: so hielt man mich für einen schon halb verlorenen jungen Menschen. Heyne nahm an jener engen Denkart keinen Antheil: so viel ich weiß, wurde auf seine Verwendung Bürger zum Professor befördert, welches Amt ihm jedoch nur neue Qual zuzog. Auch mit einem eben so witzigen Kopfe und geistreichen Denker als gründlichen Gelehrten, mit Lichtenberg, stand Bürger, ohne häufigen Umgang, in einem freundschaftlichen Verhältnisse. Eben so mit dem Mathematiker Kästner. Jedoch zog er sich von diesem bei folgender Gelegenheit ein Epigramm zu. Bürgern wurde für den jährlich erscheinenden Musenalmanach eine Unzahl schlechter Verse eingesandt.

gethan hat. Allein die Zufälligkeiten, welche die Entstehung eines Kunstwerkes umgaben, dürfen nicht in Anschlag gebracht werden, wenn von einer Beurtheilung nach Kunstgesetzen die Rede ist. Man kann nicht aus Menschenliebe Beifall zollen, noch aus Mitleiden bewun-

---

die oft der Gegenstand unsers Scherzes und unsrer Verzweiflung waren. Er klagte darüber in dem »Gebet eines an das Kreuz der Verlegenheit genagelten Herausgebers:«

Vergieb, o Vater der neun Schwestern,
Die unter deinem Lorbeer ruhn!
Vergieb es denen, die dich nun
Und immerdar durch Stümperwerke lästern:
Sie wissen selbst nicht was sie thun.

Dieses Epigramm taugte freilich nicht viel: bei der gewaltsam herbeigezogenen Anspielung hatte noch die Ueberschrift zu Hülfe genommen werden müssen. Kästner, der in allem, was auf die Religion Bezug hatte, sehr strenge gesinnt war, fand darin eine Profanation, und schrieb:

Und spräch' er auch vom Kreuz herab noch frecher:
Wer fragt darnach? Er ist der linke Schächer!

Diese Zeilen wurden Bürgern in die Hände gespielt. — »Was ist zu thun, mein verehrter Freund?« sagte ich: »Sie werden es schon in Geduld hinnehmen müssen; denn »hier ist wirklich epigrammatischer Witz, und es war »nicht möglich treffender zu erwiedern.« — Worin mir denn Bürger bereitwillig beistimmte. Indessen wünschte Kästner seine oft unbedeutenden Verse wieder in den Musenalmanach eingerückt zu sehen, und so wurde bald ein Friede vermittelt. Anm. z. u. A.

dern. Es wäre möglich, daß dieser Baum, in einen andern Boden versetzt, und bei andrer Witterung, seiner Art nach weit bessere Früchte getragen hätte: aber diese Betrachtung kann mich nicht bewegen, den Geschmack der wirklich getragenen Frucht anders anzugeben, als ich ihn empfinde. Mit dem Hinstellen für die äußere Anschauung ist das Gedicht oder sonstige Erzeugniß des Geistes von der Person des Hervorbringers eben so abgelöst, wie die Frucht, welche genossen wird, vom Baume; und wenn gleich die sämtlichen Gedichte eines Mannes seinen poetischen Lebenslauf darstellen, und zusammen gleichsam eine künstlerische Person bilden, in welcher sich die Eigenthümlichkeit der wirklichen mehr oder weniger, unmittelbar oder mittelbar offenbart: so müssen wir sie doch als Erzeugnisse der Freiheit, ja der Willkühr, ansehen, und es dahin gestellt seyn lassen, ob der Dichter sein Inneres nicht auf ganz andere Weise in seinen Werken hätte abspiegeln können, wenn er gewollt hätte.

Das war es wohl eben, was Bürgern in der oben erwähnten Beurtheilung in der Jenaischen Litteraturzeitung am empfindlichsten kränkte, daß sie diese Trennung nicht zugab, daß so bestimmt darin ausgesprochen wurde, was man am Dichter vermisse, gehe dem Menschen ab. Es ward ihm Mangel an Bildung vorgeworfen, in einem Alter, wo man eine solche Versäumniß schwerlich mehr nachhohlt. Dadurch spielte der Kritiker die Frage eigentlich in ein ihm fremdes Gebiet. Speculativ und im voraus betrachtet, erscheint eines Menschen freie in ihn selbst zurückgehende Thätigkeit als eine Schöpfung aus

nichts; historisch aber von hinten nach angesehen, wird sie zu einem bedingten Gliede in einer Reihe von Ursachen und Wirkungen: und wenn sich aus jenem Standpunkte alles von ihm fodern läßt, so muß man auf diesem schlechthin mit dem vorlieb nehmen, was er wirklich geworden ist. Ob jemand die äußeren und inneren Anregungen zu einer höheren Ausbildung gehörig benutzt hat? ob nicht, wenn bei seinem redlichen Bestreben noch Rohheit in ihm zurückblieb, ursprüngliche und unüberwindliche Anlagen ihm den weiteren Fortschritt wehrten? Dieß sind Fragen, die er in der geheimsten Stille mit sich auszumachen hat; und die moralischen Angelegenheiten eines noch lebenden Menschen vor das große Publicum zu ziehen, ist in der That grausam, wenn ihm auch in der Sache selbst nicht das mindeste Unrecht geschähe *). Davor ist man aber niemals sicher: denn

*) Damals, als ich den obigen Aufsatz schrieb, hatte ich Ursache mit Schillers Betragen in seinem persönlichen Verhältnisse zu mir sehr unzufrieden zu seyn. Dieß machte mich eben zurückhaltend. Auch hielt ich mich nicht für berechtigt, die Schutzmauer der Anonymität zu durchbrechen, wohinter Schiller, ungeachtet der Auffoderung Bürgers sich zu nennen, verschanzt geblieben war. Jetzt, nachdem die beiden Gegner seit so vielen Jahren aus dem Leben geschieden sind, steht der Freimüthigkeit kein Bedenken im Wege. Schillers Recension war meines Erachtens eine nach den Gesetzen der litterarischen Moral nicht wohl zu rechtfertigende Handlung. Wie kam gerade Schiller dazu, über einige in Bürgers Gedichten stehen gebliebene gesunde Derbheiten wie ein Rhadamantus zu

len, als der ihm zukommt: vielmehr steht zu befürchten, in der Folge möchte mit dem so lange eingebildeten Werth, der sich nicht bewährt gefunden, auch der ächte verkannt und bei Seite geschoben werden; und es ist daher in jedem Falle heilsam, die Sichtung zeitig ohne Rückhalt vorzunehmen. Man muß wünschen, daß Bürgers Gedichte künftig nur nach ihrem reinen Gehalt wirken: da jedoch, wie es scheint, unsre Litteratur die ganze Schule möglicher Misverständnisse durchmachen mußte, um zu dem Rechten zu gelangen, so ist ihnen auch die bisherige negative Wirkung, daß sie hievon ihr Theil getragen, zu Gute zu rechnen.

Bei einem Dichter, wie Bürger, der gar nicht etwa wie ein begünstigter Liebling der Natur den ersten Anmuthungen folgte, und alles mit fruchtbarer Leichtigkeit hinschüttete, sondern meistens langsam und mit Mühe, ja nicht selten mit ängstlichem Fleiße seine Sachen ausarbeitete und überarbeitete, sind die leitenden Begriffe bei seiner Ausübung der Kunst von großer Wichtigkeit, um uns über die Ursachen des Gelingens und Verfehlens aufzuklären. Ich finde deren hauptsächlich zwei während seines ganzen poetischen Lebenslaufes herrschend: Popularität und Correctheit; obschon natürlicher Weise jener in dessen erster Hälfte, dieser in der letzten mehr hervorstach. Dazu kam noch in den späteren Jahren, als ihn eine stolz verkennende Kritik an sich selbst irre gemacht hatte, der ihm eigentlich fremde und aufgedrungene Begriff der Idealität. Er hat zwar in einem eignen Spottgedichte (der Vogel Urselbst, seine Recensenten und der Genius) seinen Unglauben daran erklärt, aber

nichts desto weniger sich dadurch zu mancherlei Aenderungen und Umschmelzungen bestimmen lassen. Dagegen verließen ihn in dieser Periode die Begriffe von Originalität und Genialität beinahe gänzlich, auf die er immer nur mißtrauend gefußt hatte, und gleichsam um die Sitte seiner Altersgenossen mitzumachen, welche darauf, wie auf eine glückliche Karte, ihr ganzes Vermögen wagten. Auf das allgemeine Wesen der Poesie, auf die Nothwendigkeit und strenge Reinheit der Gattungen, sogar auf die Anlage eines einzelnen Gedichtes im Ganzen scheint er wenig Nachdenken verwendet zu haben.

Den Satz, welchen Bürger schon in der Vorrede zur ersten Ausgabe seiner Gedichte ohne Beweis postulirt hatte: Volkspoesie sey die vollkommenste und die einzige wahre; diesen Satz, folgendermaaßen modificirt: »Popularität eines poetischen Werkes ist das Siegel seiner Vollkommenheit;« erkannte er in der Vorrede zur zweiten Ausgabe von neuem an, und suchte ihn zu begründen. Wenn man das, was er dabei sagt, um seine Meynung mit dem Worte Volk deutlich zu machen, zusammenfaßt, so läuft es auf einen mittleren Durchschnitt aus allen Ständen hinaus, und zwar in Ansehung der natürlichen Anlagen und Fähigkeiten; denn in Betreff des Angebildeten und Erworbenen giebt es einen solchen mittleren Durchschnitt überhaupt nicht, indem die an wissenschaftlicher und conventioneller Bildung Theil nehmenden, und die davon ausgeschloßnen Stände gänzlich getrennt bleiben. Nun läßt sich aber nicht einsehen, warum die Poesie, der es gegeben ist, das Höchste im

Menschen auszusprechen, sich irgend nach der Mittelmäßigkeit bequemen sollte, statt sich an die vortrefflichsten und von der Natur am reichsten begabten Geister zu wenden, und die übrigen sorgen zu lassen, wie sie mit ihr fertig werden möchten. Bürger verstand sich mit dieser Foderung selber nicht recht, und verwechselte sie mit dem allerdings erreichbaren Zwecke, den er sich bei einem großen Theile seiner Lieder vorgesetzt hatte: für Leser aus verschiednen Ständen, und namentlich auch aus den unteren und ungelehrten, zugleich zu dichten. Es dürfte auch dazu nicht eben eine so bewundernswürdige Herablassung nöthig seyn, als manche haben vorgeben wollen; denn die Natur theilt Fantasie und Empfänglichkeit ohne Rücksicht auf hohe oder niedre Geburt aus; conventionelle Cultur wird nur zu den Gattungen erfodert, die Gemälde des feineren geselligen Lebens aufstellen; und gelehrte Kenntnisse können durch die Wahl des Stoffes überflüßig gemacht werden. In diesem Sinne ist es sehr möglich, ein würdiger und edler Volksdichter zu seyn. Allein es läßt sich wiederum nicht einsehen, warum jeder Dichter und zwar jederzeit es wollen müßte, warum er nicht zum Beispiel Leser sollte voraussetzen dürfen, welche die Natur mit einem philosophischen Auge betrachtet haben, oder mit dem classischen Alterthume vertraut sind. Was er an Ausdehnung seiner Wirkung verliert, könnte ihm leicht ihr Gewicht ersetzen. Wie eng würde die Sphäre der Poesie begränzt, welche herrliche Erscheinungen in ihr würden unmöglich gemacht werden, wenn Bürgers Grundsatz allgemein gelten sollte! Seiner Behauptung: »alle gro-

»ßen Dichter seyen Volksdichter gewesen; und was sie »nicht popular gedichtet, sey zuverläßig bei ihren leben»digen Leibern bereits vergessen, oder gar niemals in »die Vorstellungskraft und das Gedächtniß ihrer Leser »aufgenommen worden,« widerspricht die Geschichte, wenigstens der modernen Poesie, die uns hier zunächst angeht, geradezu. Dante und Petrarca, die beiden ältesten Häupter derselben, sind auf jede Weise, sowohl nach dem Maaßstabe der Kenntnisse als der Geisteskräfte, so unpopular wie möglich. Guarini ferner, der erste große Verbinder des Antiken und Modernen, ist keineswegs popular; und Shakspeare und Cervantes scheinen es nur, indem sie die Menge in ihren meisten Werken durch rasche Bewegung oder heitre Darstellung befriedigen und sie mit einem oberflächlichen Verständnisse täuschen, während der tiefe Sinn und eine Unendlichkeit zarter Beziehungen gemeinen Lesern und Zuschauern verborgen bleibt. Die Frage, in wie fern Homers Rhapsodien ursprünglich volksmäßig waren, oder bloß für die Edlen und Großen gesungen wurden, würde uns hier zu weit führen; allein daß die Troubadours und Minnesänger im Ganzen nicht eigentlich Volksdichter zu nennen sind, darf ich ohne Bedenken behaupten. Sie übten vielmehr eine adliche und Ritter-Poesie, auf die Sitten, Ansichten und Empfindungsweise des obersten und damals gebildetsten Standes gebaut. Wir haben von Dichtern aus derselben Zeit, die sich um den Beifall der unteren Stände bewarben, noch manches, was mit jener den schneidendsten Gegensatz macht; auch äußert einer und der andre edle Minnesänger keine geringe Verachtung der bürgerlichen und bäurischen Lieder.

Wenn Bürger mit seiner allgemeinen Foderung der Popularität, die er denn doch vornämlich durch Klarheit und leichte Verständlichkeit erklärt, nur das meynte, daß jedes Gedicht diese Eigenschaften in möglichst hohem Grade nach dem Verhältnisse seines Inhaltes besitzen solle, so kann man sie gern zugeben, bis auf die Ausnahmen, wo ein Schleier von Verworrenheit und Dunkelheit selbst den bezweckten Eindruck hervorbringen hilft, und also ein Mittel der Darstellung wird. Seine Bemerkung scheint dann auch nicht überflüßig, da manche unsrer Dichter ganz gewöhnliche Gedanken durch grammatische und rhetorische Künstelei zu einem schwerfälligen Tiefsinne ungenießbar aufgeschraubt haben: eine Verkehrtheit, wovon Bürger überall frei blieb. Will man aber behaupten, vollkommne Deutlichkeit sey das wesentlichste Erfoderniß zur Volkspoesie, so möchte man mit ihr ganz auf den Irrweg gerathen. Unser Daseyn ruhet auf dem Unbegreiflichen, und die Poesie, die aus dessen Tiefen hervorgeht, kann dieses nicht rein auflösen wollen. Dasjenige Volk, wofür es sich der Mühe verlohnt zu dichten, hat hierüber wie über vieles die natürlichere Gesinnung beibehalten; alles verstehen, das heißt mit dem Verstande begreifen wollen, ist gewiß ein sehr unpopulares Begehren. Beispiele werden dieß einleuchtender machen. Die Bibel, wie sie gegenwärtig in den Händen des Volks ist, wird nur sehr unvollkommen verstanden, ja vielfältigst mißverstanden, und dennoch ist sie ein äußerst populares Buch. Von unsern neueren Exegeten zum allgemeinen Verständnisse zugerichtet, würde sie unfehlbar ihre Popularität großentheils einbüßen,

Die alten besonders katholischen Kirchenlieder, voll der kühnsten Allegorie und Mystik waren und sind höchst popular; die neuen bild- und schwunglosen, vernünftig gemeynten, und wasserklaren, die man an ihre Stelle gesetzt hat, sind es ganz und gar nicht. Und warum sind sie es nicht? Weil in ihrer ekeln Einförmigkeit nichts die Aufmerksamkeit weckt, nichts das Gemüth plötzlich trifft, und es in die Mitte desjenigen versetzt, was ihm durch förmliche Belehrung nicht zugänglich werden würde. Mit einem Wort, wer für das Volk etwas schreiben will, das über dessen irdische Bedürfnisse hinausgehen soll, darf in der weissen Magie, oder in der Kunst der Offenbarung durch Wort und Zeichen, nicht unerfahren seyn.

Bürger wollte nun überdieß nicht bloß ein Volkssänger, sondern auch ein correcter Dichter seyn, und zwar, wie wir sehen werden, nicht etwa in einigen seiner Gedichte volksmäßig und in andern correct, sondern in denselben beides zugleich. Da Correctheit aber durchaus ein Schulbegriff ist, so muß dieß, nebst seinen übrigen Vorstellungen von der Popularität, billig an der seinigen Zweifel erregen. Man wende nicht ein, der Erfolg habe dafür entschieden: Bürger werde überhaupt in einem ausgebreiteteren Kreise gelesen, als vielleicht irgend ein Deutscher Dichter, er habe mit einigen seiner Stücke sogar bei den Ständen Eingang gefunden, die sonst nicht zu lesen pflegen. Denn auch diese sind jetzt durch eine einseitige Aufklärung so vielfältig bearbeitet worden, der Einfluß eines unpoetischen, alles für den Nutzen erziehenden Zeitalters hat sich auf so manchen Wegen bis

zu ihnen erstreckt, daß sich von der Popularität bei unserm jetzigen Volke kein Schluß auf die gültigere bei einem für Naturpoesie noch nicht verbildeten machen läßt. Gedichte, sie seyen nun für Könige oder Bettler bestimmt, sollen kein Beitrag zu einem Noth- und Hülfsbüchlein, sondern eine freie Ergötzung seyn; und die Denkarten und Ansichten, die man als Vorurtheile auszurotten bemüht ist, möchten gar nahe mit den wunderbaren Dichtungen alter Volkspoesie zusammenhängen.

Eine Vergleichung mit dieser wird also die besten Aufschlüsse geben. Die Frage: war Bürger ein Volksdichter? verwandelt sich demnach in folgende: sind seine Romanzen ächte und unvermischte Romanzen? Seine Begriffe von dieser Dichtart können uns die Prüfung nicht erleichtern: er hat sie bloß in seiner Ausübung niedergelegt; denn daß er bei der zweiten Ausgabe seiner Gedichte, was er sonst Balladen und Romanzen genannt, unter dem Titel: episch-lyrische Gedichte, zusammenordnete, darf man nicht zu hoch anrechnen. Werden diese Kunstwörter streng im Sinne der Alten genommen, so läßt sich nichts widersinnigeres denken; aber ihre Vereinigung soll wohl nichts weiter bedeuten, als daß in der Romanze etwas erzählt wird, und daß sie auch gesungen werden kann: folglich ist sie ein episch-lyrisches Gedicht. Man sieht, dieß Stück Theorie ist wohlfeil zu haben, und Bürger hatte es in der guten Zeit, als noch Engels Theorie der Dichtarten oder gar der Batteux etwas galt, unbesehens angenommen. Ich will hier nicht entscheiden, ob sich die Romanze und die übrigen eigenthümlich modernen Gattungen anders als historisch und

genetisch ableiten lassen, da die neuere oder romantische Poesie sich nicht wie die classische unmittelbar aus reinen Kunstgesetzen stätig entwickelt hat, sondern unter der Vermittlung aller Zeitumstände, welche die Wiedergeburt der Welt begleiteten, vielleicht als Gegensatz nothwendig, aber doch mit dem Scheine der Zufälligkeit entstanden ist. Es wird für unsern Zweck hinreichend seyn, die alten Romanzen, die nicht mit Absicht für das Volk, sondern unter dem Volke gedichtet wurden, deren Dichter gewissermaaßen das Volk im Ganzen war, zu charakterisiren, wie wir sie bei den Spaniern, Engländern, Schotten, Dänen und Deutschen wirklich vorfinden.

Der Name Romanze, der bei den Spaniern wohl zuerst in dieser Bedeutung gebraucht worden, ist sehr sprechend. Romance heißt soviel als lingua volgare, die neuere Volkssprache, die sich im Conflict einer barbarischen mit einer gelehrten und classisch vollendeten endlich gebildet hatte, so wie überhaupt aus diesem Chaos streitender Elemente die romantische Gestaltung des Mittelalters hervorging. Romanze, als Dichtart, ist eine romantische Darstellung in volksmäßiger Weise. Aus dem letzten Punkte mußte in einem Zeitalter, wo alles Lesen schon zur gelehrten Bildung gehörte, die Bestimmung zum leichten Gesange von selbst herfließen, so wie auch die Kürze in der Behandlung und die Einfachheit der erzählten Geschichten, da sie sich dem Gedächtnisse einprägen sollten. So schieden sich die Romanzen von den umfassenderen Romanen, die ursprünglich Ritterbücher waren, und erst späterhin in Prosa aufgelöst zu Volksbüchern bearbeitet sind. Natürlich wurden dazu nicht

fremde und unbekannte Gegenstände herbeigezogen, sondern solche gewählt, die, wenn auch ganz im Gebiete der Fantasie, doch innerhalb des Horizontes möglicher Anschauungen lagen: die Romanzen waren durch ihren Inhalt, so wie durch die einheimischen Accente und Töne, die sich darin regten, national. Das Ritterwesen bildete in den Ländern, wo es herrschte, eine gemeinschaftliche Nationalität, und was darauf Bezug hat, ist sich daher überall ähnlich, wiewohl immer noch durch feinere Schattirungen abweichend bezeichnet. Sonst sind aber den alten Volksgesängen die eigenthümlichsten Züge der ganzen Denk- und Empfindungsweise jedes Volkes anvertraut, oft mit unauslöschlichen und die Gesinnung bestimmenden Erinnerungen innigst verwebt. So hallten in manchen Spanischen Romanzen Scenen aus dem letzten Mohrenkriege so rührend wieder, daß es untersagt ward, sie zu singen, weil sich dabei eine unbezwingliche Trauer aller Hörer bemächtigte. In andern schimmert die stille und brennende Liebe, die verwegne Eifersucht, die fantastische Galanterie des Castilianers unter mohrischen Namen und in der seidnen Pracht des untergegangenen Hofes zu Granada. Es ist bemerkenswerth, daß in diesen südlichen Dichtungen nirgends eine Spur von Gespenstern oder andern Schreckbildern der Fantasie anzutreffen ist, da in den nordischen Balladen besonders der Engländer, Schotten und Dänen alle Schauer der Geisterwelt kalt und leise und um so erschütternder ins Leben hinüber wehen.

Die Darstellung ist in den alten Romanzen überhaupt summarisch und abgerissen; manchmal zählt sie

Thatsachen und Namen chronikenmäßig auf; aber nie ist sie bemüht auch das Wunderbarste vorzubereiten, noch läßt sie sich mit Entwickelung der Triebfedern ein. Jenes beglaubigt, und dieses bringt, da nichts mit klügelnder Willkühr erfunden, sondern alles mit der reinsten und kindlichsten Anschauung aufgefaßt ist, einen ahndungsvollen Unzusammenhang hervor, der uns mit unaussprechlichem Zauber festhält. Keine Rhetorik im Ausdruck der Leidenschaften, bei deren fast schüchterner Andeutung die rege Handlung um so gewaltiger trifft. Ueberhaupt wird man niemals mit der Schilderung der Gegenstände übertheuert, wenn ich so sagen darf: die Sache giebt sich selbst ohne Anspruch und Bewußtseyn, und nirgends ist eine Richtung auf den Effect wahrzunehmen. Durch alles dieß sind die alten Romanzen in der Kühnheit weise, in der Ruhe herzlich rührend, im Abenteuerlichen und Fantastischen natürlich und einfältig, und im scheinbar Kindischen oft unergründlich tief und göttlich edel. Dem sorglos dichtenden Triebe gelang, wozu nur der absichtsvolle Meister zurückkehrt: mit den unscheinbarsten Mitteln das größte auszurichten. Ein gebildetes Zeitalter betrachtet diese Naturerzeugnisse mit einer Art von Vergnügen, wie es Kenner der Mahlerei an leichten Skizzen und hingeworfenen Gedanken finden, wo man gleichsam die Grundanschauung eines großen und reichen Kunstwerks in wenigen geistvollen Strichen vor sich hat. Es wird Ergänzung der Einbildungskraft dazu erfodert, und so begreift sichs, wie ein Kunstrichter, dem es gänzlich an der Fähigkeit dazu ge-

brach, Johnson, der herrlichen Chevy-Jagd unbelebte Kraftlosigkeit vorwerfen konnte.

Es versteht sich, daß das obige nur von den ältesten und eigentlich ursprünglichen Romanzen in seinem ganzen Umfange gilt, die späteren, wenn auch sonst im Geiste jener gedichtet, haben doch eine regelmäßigere Ausführlichkeit. Die Spanische Romanze wurde nachher zu einer sehr mannichfaltigen und kunstreichen Dichtart ausgebildet. Die Englischen Balladen hingegen blieben für das Volk bestimmt, aber sie sanken mehr: viele vor Shakspeare's Zeiten vorhandene sind schon äußerst flach, weitschweifig, mit prosaischen Auffoderungen zur Theilnahme und Nutzanwendungen verbrämt, wie auch die damaligen Bearbeitungen der beliebten nur in der Sprache veralteten Stücke durchgehends Verwässerungen sind. Nur selten ließ sich damals noch ein wahrhaft romantischer Anklang hören. Was Dichter des achtzehnten Jahrhunderts ein Shenstone, Collins, Mallet, Goldsmith u. s. w., als Balladen haben geben wollen, seit die Liebhaberei für diese Gattung wieder erweckt war, sind empfindsame Reimereien ohne einen Funken vom Geist der alten. Verglichen mit der Ohnmacht und Verkehrtheit dieser Versuche bei einer Nation, die an aufbehaltenen einheimischen Vorbildern weit reicher ist, als die unsrige, erscheint Bürgers Verdienst um die Wiederherstellung der ächteren Romanze unermeßlich groß, und es ist nicht mehr als billig, daß seine Leonore in England ein solches Erstaunen erregt, und so end- und gränzenlosen Beifall erworben hat.

Es ist wahr, Bürger verdankt den Englischen Balladensängern und besonders der Percyschen Sammlung sehr viel. Ohne diese Anregung wäre er wohl schwerlich seinen Beruf inne geworden, da das Deutsche, zum Theil schätzbare, was sich in dieser Art erhalten hat, beim Anfange seiner Laufbahn ganz unbekannt war. Nicht weniger als fünf und darunter zwei von Bürgers beliebtesten Balladen, die Entführung und der Bruder Graurock, sind nach Englischen Stücken gearbeitet, und fast nur frei übersetzt. Ich will sie sämtlich durchgehen, und mit den nachgebildeten den Anfang machen, weil sie bestimmte Vergleichungspunkte darbieten. Freilich muß das Urtheil dabei ganz anders ausfallen, als im Vergleich mit jenen modernen Vers-Balladen-Krämern.

Die Entführung heißt im Original the Child of Elle, und gehört nicht zu den uralten Balladen, sondern ist aus der mittleren Periode, jedoch von ächtem Schrot und Korn. Die Handschrift, woraus Percy sie abdrucken ließ, war mangelhaft und verstümmelt, so daß er hier und da hat zu Hülfe kommen müssen, und namentlich einen neuen Schluß dazu gemacht hat, wo man denn auch, wiewohl er ein vorsichtiger und enthaltsamer, und daher nicht unglücklicher Ergänzer ist, wenn man leise hört, eine etwas empfindsamere Einmischung spürt. Bei allem dem scheint mir das Gedicht in seiner Art so vortrefflich, daß ich es nicht anders wünschen kann, und es höchst bedenklich finden würde, etwas mehr damit vorzunehmen, als eine so viel möglich treue Uebersetzung. Bürger ist nicht dieser

Meynung gewesen: er hat, während er alle Hauptzüge der Geschichte beibehielt, das Colorit, die Weise, den ganzen Charakter der Behandlung völlig umgewandelt. Man vergleiche nur seine neun ersten Strophen mit den entsprechenden im Englischen:

On yonder hill a castle standes,
  With walles and towres bedight:
And yonder lives the Child of Elle,
  A young and comely Knight.

The Child of Elle to his garden went,
  And stood at his garden pale.
When lo! he beheld fair Emmelines page,
  Come trippinge downe the dale.

The Child of Elle he hyed him thence,
  Y-wis he stoode not stille,
And soone he mette fair Emmelines page
  Come climbing up the hille.

Nowe Christe thee save, thou little foot-page,
  Now Christe thee save and see!
Oh telle me how does thy ladye gaye,
  And what may thy tydinges bee?

My lady shee is all woe-begone,
  And the teares they falle from her eyne;
And aye shee laments the deadlye feude
  Betweene her house and thine.

And here shee sends thee a silken skarfe
  Bedewde with many a teare,
And bids thee sometimes thinke on her,
  Who loved thee so deare.

And here shee sends thee a ring of golde
  The last boone thou mayst have,
And biddes thee weare it for her sake,
  When she is layde in grave.

For ah! her gentle heart is broke,
  And in grave soon must she bee,
Sith her father has chose her a new new love,
  And forbidde her to think of thee.

Her father has brought her a carlish Knight,
  Sir John of the north countraye,
And within three dayes shee must him wedde,
  Or he vowes he will her slave.

Now hye thee backe, thou little foot-page,
  And greet thy ladye from mee,
And telle her that I, her owne true love,
  Will dye, or sette her free.

Now hye thee backe, thou little foot-page,
  And let thy fair ladye know,
This night will I bee at her bowre-windowe,
  Betide me weale or woe.

Die erste Strophe halte ich für einen Zusatz von Percy, der vielleicht irrig den Anfang vermißte: sie enthält eine im alten Romanzenstil schon überflüßige Erläuterung, und es kann sehr gut mit der zweiten anfangen. Das Sylbenmaaß, wenn man es so nennen kann, ist im Original einfach, und lose gehalten; im Deutschen sind die Verse genau abgemessen, die Strophe ist componirter, und hat den verstärkten Reiz eines Reims am Schluß jeder Zeile, und zwar in der letzten Hälfte

unmittelbar auf einander folgender Reime erhalten. So wird schon durch den Klang die raschere Bewegung, die rüstigere Leidenschaft angekündigt, die Bürger bei seiner Umarbeitung bezweckte. Dort steht der Ritter am Gartenzaun, er verlangt von seiner Geliebten zu hören, und eilt dem Boten entgegen; hier wird er von einer Ahndung umhergetrieben, welche die bald darauf kommende üble Botschaft vorbereiten soll, und wobei er sich in der That etwas ungebehrdig nimmt; ehe noch die Botin ihren Mund öffnet, schrickt er zusammen. Von seinem Schreck und Betäubung bei der Nachricht selbst wird dort nicht eine Sylbe erwähnt, hier lesen wir eine riesenhafte Beschreibung davon. Dort hat der Vater mit Einem Wort gedroht, seine Tochter umzubringen, wenn sie sich nicht zu dem für sie ausgewählten Gemahle bequemt; hier häuft er ausführlich alle Greuel: er will die Tochter »tief ins Burgverließ stecken, wo Molch und Unke nistet, nicht rasten, bis er ihrem Geliebten das Herz ausgerissen hat, und ihr das nachschmeißen.« Dort will der Ritter sie befreien oder sterben, hier prahlt er im voraus, er wolle sie Riesen gegen Hieb und Stich abgewinnen. Diese Vergleichung ließe sich auch im folgenden durch alle Züge, ja bis in die kleinsten Bestandtheile jedes Zuges hinein verfolgen, und man wird überall dasselbe Verhältniß finden. Wenn es heißt, als das Fräulein aus dem Fenster gestiegen ist:

And thrice he clasp'd her to his breste,
And kist her tenderlie,
The tears that fell from her fair eyes,
Ranne like the fountaine free.

so ist der Inhalt der letzten Zeilen, die ein so schönes Bild banger Weiblichkeit geben, ganz weggelassen, und die ersten sind dagegen so erweitert:

> Ach! was ein Herzen, Mund und Brust,
> Mit Rang und Drang, voll Angst und Lust,
> Belauschten jetzt die Sterne
> Aus hoher Himmelsferne.

Wenn die Hofmeisterin des Fräuleins mit dichterischer Unparteilichkeit nach ihren Gesinnungen redend und handelnd eingeführt wird:

> All this beheard her own damselle,
> In her bed whereas shee lay,
> Quoth shee: My lord shall knowe of this,
> Soe I shall have golde and fee.

so kann der Deutsche Dichter sein Verdammungsurtheil nicht zurückhalten:

> Im nächsten Bett war aufgewacht
> Ein Paar Verrätherohren.
> Des Fräuleins Sittenmeisterin,
> Voll Gier nach schnödem Goldgewinn,
> Sprang hurtig auf, die Thaten
> Dem Alten zu verrathen.

Wenn das Fräulein sich dort gegen ihren Vater entschuldigt:

> Trust me, but for the carlish knyght,
> I never had fled from thee.

so platzt sie hier heraus:

Glaubt, bester Vater, diese Flucht,
Ich hätte nimmer sie versucht,
Wenn vor des Junkers Bette
Mich nicht geekelt hätte.

ohne zu bedenken, daß jedem feinen Sinne vor solchem Ekel ekeln muß. Kurz, in Haupt- und Nebensachen ist im Original alles edler und zierlicher: gegen den Junker Plump von Pommerland hat selbst der carlish Knigt of the North countraye noch Anstand und Würde.

Nach einer so durchaus vergröbernden gewaltsamen Parodie kann man schwerlich in Abrede seyn, daß Bürger hier den bescheidnen Farbenauftrag, die Mäßigung und Enthaltsamkeit, das Zarte, Gemüthliche und Leise gänzlich verkannte. Wie hätte er sonst glauben können, dem Englischen Sänger nur etwas und vielleicht nicht sonderlich viel (S. Vorrede zur ersten Ausg. S. XII.) schuldig zu seyn, da er ihm in der That mehr als alles schuldig ist? Ich halte mich überzeugt, das ihm sein Original an vielen Stellen matt und im Ganzen unvollkommen vorkam; er dachte nach dem Grundsatze: Mehr hilft mehr, die gesamte Wirkung zu erhöhen, wenn er jeder einzelnen Regung, so viel er konnte, an Heftigkeit zusetzte; und bei einem großen Haufen von Lesern, die tüchtig getroffen seyn wollen, ehe sie etwas fühlen, verrechnete er sich allerdings nicht. Damit hoffte er denn auch, wenn alle Glieder fester in einander griffen, den Zusammenhang des Ganzen straffer angezogen, und es vollständiger motivirt zu haben. Manche meiner Leser erinnern sich vielleicht noch, daß ein jetzt in Ruhestand versetzter Kunstrichter das Gedicht in dieser Hin-

sicht wirklich als ein Muster der pragmatischen Gattung zergliedert hat: allein einem Kunstwerke die Tiefe zu geben, welche durch solch eine Kritik bis auf den Grund ausgeschöpft werden kann, ist eben nicht schwer. In den alten Volkspoesien sind oft aus Instinct, wie in den Werken großer Meister mit Absicht, die innersten Motive in den Hintergrund geschoben, und nur hie und da kommt, wie zufällig, etwas davon zum Vorschein: darin liegt eine ganz andre Art von Verstand, als in der arithmetischen Richtigkeit, die sich an den Fingern aufzählen läßt. Ueberall, wo Bürger nicht bloß verstärkt, sondern verändert und anders gestellt hat, ist es nachtheilig geworden. So kamen ihm die Vasallen im Englischen zu plötzlich herbei: er hat sie vorbereiten wollen, indem er den Ritter sie vorher zu sich berufen und von seinen Absichten unterrichten läßt. Dadurch ist nun die ganze Ueberraschung aufgehoben; diesen Hülfstruppen wird eine zu große Wichtigkeit beigelegt, Karl droht zum Ueberflusse noch dem alten Baron mit ihnen, was der Englische Ritter weislich unterläßt; endlich ist es klar, wenn die Vasallen zum erstenmal auf den bloßen Ton des Horns erschienen, so hätten sie es das zweitemal ohne besondere Bestellung auch gekonnt. Im Englischen ist dadurch, daß der Ritter bei Entführung des Fräuleins sein Horn umgeschlungen hat, leise aber gerade hinlänglich auf den Erfolg angespielt. Von der Feindschaft der beiden Familien, die im Original gleich in der Rede an den kleinen Boten erwähnt wird, erfährt man dagegen im Deutschen erst ganz am Schlusse etwas, wodurch der Baron zu Anfange mit seinen Drohungen als

ein ohne Ursach tobender Unmensch erscheint, von dem keine Erweichung des väterlichen Herzens zu erwarten steht. Auch in Nebendingen finden sich mancherlei Unschicklichkeiten. So läßt z. B. Junker Plump »zu Trudchens Grausen vorbei die Lanze sausen,« da im Original Sir John bloß einen Degen führt. Die Lanze gehörte zu vollständigen schweren Rüstungen, in der wir zwar die fabelhaften mit Riesenkräften begabten Ritter in den alten Romanen weite Reisen machen sehen, die aber zum flüchtigen Nachsetzen gar nicht taugte. Ueberdieß, wenn Plump eine Lanze bei sich hat, so sieht man nicht ein, warum er bei seiner unritterlichen Gesinnung nicht gleich unversehens auf seinen Feind damit einrennt, warum er sich bequemt, vom Pferde zu steigen, um mit den Schwertern zu fechten, die nachher gegen alles Costum sogar Säbel genannt werden. Im Englischen kommen die Vasallen über den Hügel geritten, im Deutschen »durch Korn und Dorn herangesprengt.« Wie kann man durch Korn und Dorn heransprengen? Die Vasallen werden doch nicht ihre eignen oder ihres Herrn Kornfelder niedergeritten haben, was der Ausdruck: durch Korn offenbar sagt; sondern ordentlich auf den Wegen und Pfaden dazwischen geblieben seyn. Und vollends durch Dorn! Dieß möchte unbequem fallen. Der Reim, der allerdings in unsrer Sprache in manchen sprichwörtlichen Redensarten Begriffe entgegenstellt und verbindet, hat den Dichter verleitet, und Korn und Dorn ist nur eine andre Art von Sang und Klang. Bürger hatte eine solche Vorliebe für diese Formel, daß in dieser einzigen Romanze außer

Korn und Dorn, noch Laub und Staub, Rang und Drang, Kling und Klang und Ach und Krach vorkömmt.

Ich habe mich mit Fleiß bei diesem Beispiele verweilt, weil es dazu dienen kann, uns mit einemmale von Bürgers Manier die klarste Vorstellung zu geben. Denn eine Manier hat er, und zwar eine sehr auffallende und unverrücklich fegesetzte, die sich bei allem Wechsel der Gegenstände gleich bleibt. Sie ist derb und zuweilen nicht ohne Rohheit; sie hat einen großen Anschein von Kraft, aber es ist nicht die ruhige sichere Kraft, sondern wie mit willkührlicher Spannung hervorgedrängte Muskeln. Ihr größter Fehler ist wohl die nicht selten überflüßige Häßlichkeit der dargestellten Sitten: wenn man sich darüber hinwegsetzt, so muß sie sich durch Keckheit und Raschheit im Ausdrucke, im Versbau und im Gange der Erzählung, durch Sauberheit und Genauigkeit in der ganzen Ausführung empfehlen. Einfachheit kann man ihr nicht zuschreiben, vielmehr verschwendet sie die materiellsten Reize, und ist reich an überladenden Ausschmückungen, da doch nichts der Einfalt des Volksgesanges mehr zuwider ist, als statt des stillen Zutrauens, die Sache werde für sich schon wirken, sie durch ein lautes davon gemachtes Aufheben aufzudringen. Dieser letzte Punkt bezeichnet es hauptsächlich, was einigen Romanzen Bürgers abgeht, oder genauer zu reden, was sie zu viel haben, um ganz ächte Romanzen zu seyn. Er ist mit einem Wort, immer demagogisch, aber sehr oft nicht popular.

Was unstreitig beitrug, Bürgern über das Fehlerhafte seiner Manier zu verblenden, oder sie vielleicht

ganz seinem Bewußtseyn zu entziehen, war die Sicherheit und Meisterschaft, womit er sie ausübte: denn alles, was mit einer gewissen Consequenz durchgeführt ist, kann aus sich selbst nicht widerlegt werden. So sind in der Entführung lauter Unschicklichkeiten zu einem gewissermaaßen schicklichen Ganzen zusammengearbeitet, das Haltung hat und seine Wirkung nicht verfehlt. Ich gestehe gern, daß die Vergleichung mit dem Englischen für manches, was ich daran rügte, meinen Blick geschärft, und bin um so weniger durch den Beifall befremdet, den sie bei so vielen Deutschen Lesern, für welche sie Original war, gefunden hat und noch findet. Wenn Bürgern diese Vergleichung und das Studium seiner Vorbilder überhaupt nicht vor dem bewahren konnte, wozu ihn seine natürliche Anlage hinzog, so muß es dabei in Anschlag kommen, daß das Medium einer fremden Sprache leicht die Ansicht eines Gedichtes verfälschen kann. Herder hat die Volkslieder der verschiedensten Nationen und Zeitalter mit gänzlicher Reinheit von aller Manier und poetischem Schulwesen, jedes treu in seinem Charakter übertragen; hier wäre Bürgern das Rechte so nahe gerückt worden, daß er es fast nicht hätte verfehlen können. Aber leider erschien diese in ihrer Art einzige Sammlung, wo die eigensten Naturlaute mit allseitiger Empfänglichkeit herausgefühlt sind, erst im Jahre 1778, also zugleich mit der ersten Ausgabe von Bürgers Gedichten, als seine Manier schon völlig fertig war. Auch Goethe's meiste und wichtigste Romanzen sind aus späterer Zeit.

Bei den übrigen aus dem Englischen entlehnten Balladen können wir uns kürzer fassen. Dem Friar of orders

gray, dem Urbilde des Graurocks und der Pilgerin, ist die Bearbeitung nicht so verderblich geworden, als dem Child of Elle. Die von Bürgern gewählte Liederweise ist nicht mißfällig; allerlei Vertraulichkeiten und dann wieder gesuchte Sonderbarkeiten des Ausdrucks, nebst Verzierungen wie: Ringellockenhaar und Tausendthränenguß, findet man freilich auch hier; doch ist die Nachbildung dem Original näher geblieben, und folgt ihm strophenweise nach. Der vornehmste veränderte Umstand ist, daß die Pilgerin ihren Geliebten schon im Kloster vermuthet, da sie ihn im Englischen als Pilger beschreibt, und nur fragt, ob er an dem heiligen Orte nicht etwa seine Andacht verrichtet hat. Dieß schien Bürgern den Schluß noch nicht genug vorzubereiten, er schildert die Regung des jungen Mönches beim Anblick der von ihm erkannten Geliebten:

Gar wunderseltsam ihm geschah,
Und als er ihr ins Auge sah,
Da schlug sein Herz noch mehr.

und verräth somit gleich vorn sein Geheimniß. Das merkwürdigste bleibt aber, daß seine Wahl überhaupt auf dieses Stück fiel, welches gar keine alte Ballade, sondern von Percy aus Bruchstücken von dergleichen bei Shakspeare, mit Hinzusetzung eigner Strophen, sinnreich genug zusammengestückt ist. Zwar hat er Zeilen verknüpft, die nimmermehr in demselben alten Liede gestanden haben; und um jenes noch ganz zu besitzen, woraus die verwirrte Ophelia einige Strophen singt:

Wie erkenn' ich dein Treu-Lieb
Vor den andern nun? —

»An dem Muschelhut und Stab,
Und den Sandelschuhn.« —
Er ist lange todt und hin,
Todt und hin, Fräulein!
Ihm zu Häupten ein Rasen grün,
Ihm zu Fuß ein Stein.

möchte man leicht seine und seines Nachbildners Arbeit und noch viel anderes dazu hingeben. Allein man sieht doch, was treues Studium thut: an dichterischem Talent konnte sich Percy gewiß nicht mit Bürgern messen, und doch hätte dieser bei einer ähnlichen Aufgabe sich schwerlich mit gleicher Enthaltsamkeit an das Alte anzuschließen vermocht. Zum Beweise, daß Bürgern nicht gerade das ächteste und einfachste ansprach, enthält Percy's Sammlung eine wirkliche alte Ballade von ganz ähnlichem Inhalte: ein Gespräch einer reuigen Pilgerin mit einem Hirten (Gentle herdsman, tell to me); welche schon darum weit romantischer ist, weil sie nicht mit dem Theaterstreich einer Wiedererkennung endigt, sondern die Pilgerin ungetröstet ihre Wallfahrt fortsetzt.

Frau Schnips ist nach The wanton wife of Bath, der Kaiser und der Abt nach King John and the Abbot of Canterbury. Beide Originale sind nicht alt, wie Sprache und Sylbenmaaß ausweisen, daß letzte nach Percy's Zeugniß schon Umarbeitung eines älteren. Sie sind das, was man im Altdeutschen einen Schwank nannte; ein Stoff, der bei der gehörigen Behandlung wohl nicht vom Gebiet der Romanze auszuschließen ist, so wie jeder, der es versteht, zugeben wird, Lazarillo de Tormes sey ein romantisches Buch, wiewohl es lauter

lustige Bettlergeschichten enthält. In dem Weibe von Bath ist jedoch eine zwar genialisch eingekleidete Belehrung zu sichtbar das Ziel, wodurch es mehr eine religiöse Fabel wird, in dem Geist wie die Legende von Sanct Peter mit der Geis, von dem betrügerischen Schneider im Himmelreich, und andre bei unserm Hans Sachs. Der Gedanke ist äußerst keck, und schonende Behandlung war daher anzurathen: eine Weisheit, die der Englische Dichter unstreitig bewiesen hat. Bürger, dem der Gedanke nicht gehörte, hat von dem seinigen bloß eine verwegene Ausführung hinzugethan.

Daß es auf einen gewissen Grad drollig herauskommen muß, wenn man die Patriarchen und Apostel niedrige Redensarten führen und wie Kärner fluchen läßt, begreift sich: aber dem Zwecke ist es hier ganz fremd, und wäre Bürger diesem treuer geblieben, so hätte er nicht nöthig gehabt, das zuvor schlimm gemachte durch eine angehängte Apologie wieder gut machen zu wollen. Es könnte jemand dem scherzhaften Muthwillen das äußerste für erlaubt halten, und doch manche von den Verstärkungen und Erweiterungen, womit das Original hier ausgestattet ist, platt und ekelhaft finden. Der possenhafte Gebrauch Lateinischer Wörter, moderne Titulaturen, Anreden der Personen mit Er und Sie, und andre Züge erinnern an den Ton der Prinzessin Europa, die weder eine Romanze noch volksmäßig, sondern bloß gemein ist, und wo die Verkleidung des Dichters als eines Bänkelsängers in allzu wahre Bänkelsängerei übergeht.

Der Kaiser und der Abt hat auch mancherlei Zusätze

und Erweiterungen bekommen, doch ist der gute Humor des Originals ohne Entstellung übertragen, und manche von den Veränderungen können sogar Verbesserungen genannt werden. Sonderbar ist es, bei Bürgers gewöhnlicher Sorgfalt für die Wahrscheinlichkeiten, daß er die Aehnlichkeit des Schäfers mit dem Abt zu erwähnen unterlassen hat:

I am like your lordship, as ever may bee;

auch ist es ein Verstoß gegen Costum und Schicklichkeit, den Abt in seiner Bedrängniß mit dem Helden eines neueren Romans (»ein bleicher hohlwangiger Werther«) zu vergleichen.

Graf Walther, im Englischen Child Waters, ist die letzte unter den entlehnten, und überhaupt in der Reihe der Bürgerschen Romanzen. Es ist, ungeachtet der etwas vermehrten Strophenzahl, eigentlich nur eine Uebersetzung, aber freilich eine manierirte. Der Gegenstand hat etwas Beleidigendes für die Würde des weiblichen Geschlechtes, als ob die Treue der Männer großmüthige Gabe, die der Frauen aber Pflicht wäre. Nachdem Graf Walter die Liebe oder vielmehr die Unterwürfigkeit seiner Geliebten auf die erniedrigendsten Proben gestellt hat, kann er ihr nichts zum Ersatz anbieten, als worauf sie ohnehin Anspruch hatte. Sie war indessen von geringem Stande, und nach dem, damals nicht ganz ungegründeten, Glauben des Mittelalters, war Biederkeit und Adel der Gesinnungen an den Adel der Geburt geknüpft *).

---

*) Hiemit soll jedoch die damalige Verfassung der Gesellschaft keineswegs gerechtfertigt werden: willkührlich mis-

Das Empörende findet also im Geist der Zeiten allerdings seine Entschuldigung, und das Zeitalter hätte uns deswegen auch in allem Aeußern gegenwärtig erhalten werden müssen. Sprache und Versbau sind zu fleißig ausgeputzt: jene, ungeachtet einiger beibehaltenen Archaïsmen, glänzt gleichsam von Neuheit, und dieser ist gegen die lose Nachläßigkeit des Originals straff und rasch, wiewohl nicht ohne Härten. Gleich die erste Strophe ist übel gerathen.

Childe Waters in his stable stoode
And stroakt his milk-white steede.
To him a fayre yonge ladye came,
As ever ware womans weede.

---

handelte und verachtete Leibeigene mußten wohl körperlich, geistig und sittlich ausarten. Jene Denkart des Mittelalters ist aber in dem Sprachgebrauche aller Romanischen Sprachen niedergelegt. Villano, vilain, ursprünglich ein Dorfbewohner, wurde für einen Menschen von rohen Sitten und niedriger Gesinnung gebraucht. Als nachher die Verhältnisse sich milderten, kamen andre Namen für den Bauernstand auf, um ihn durch die vorwaltende Nebenbedeutung nicht zu beleidigen: contadino, paysan. Merkwürdig ist die Ableitung der Wörter: cattivo, chétif. Sie bedeuteten eigentlich einen Kriegsgefangnen, vom Lateinischen captivus, dann einen Sklaven, endlich einen schlechten Menschen und überhaupt alles schlechte und verwerfliche. Nur im Spanischen und Portugiesischen hat sich die zweite Bedeutung erhalten. Die Normannen haben diese Wörter, wo möglich mit verstärktem Sinn, auch nach England hinübergebracht: villain, caitiff.

Anm. z. n. A.

Graf Walter rief am Marstallsthor:
Knapp, schwemm' und kämm' mein Roß.
Da trat ihn an die schönste Maid,
Die je ein Graf genoß.

Auf die Stallbeschäftigungen ist durch Klang, Wendung und veränderten Inhalt der ersten beiden Zeilen viel zu viel Nachdruck gelegt; und wie unfein wird in der letzten das Verhältniß der Schönen mit dem Grafen voraus gemeldet! Im folgenden hat Bürger einen der schönsten Züge übersehn, oder mit Fleiß weggelassen. Wie die Geliebte neben dem reitenden Grafen durch das Wasser schwimmt, heißt es bei ihm bloß:

Sie rudert wohl mit Arm und Bein,
Hält hoch empor ihr Kinn.

Im Englischen steht die heilige Jungfrau der Armen bei:

The salt waters bare up her clothes,
Our Ladye bare up her chinne.

Auch das Rudern mit Arm und Bein giebt hier, wo von einem hochschwangern jungen Weibe in Mannstracht die Rede ist, ein widerwärtiges Bild. Diese Beispiele aus vielen von der verminderten Zartheit der Behandlung mögen hinreichen.

Wir kommen jetzt auf Bürgers eigne Romanzen, wo der Gehalt und die Kraft seines Geistes weit reiner erscheint, da wir bei der Vergleichung mit fremden Mustern immer nur auf seine Manier, das heißt auf dessen Beschränkung, geführt wurden. Ihre Reihe eröffnet auf das glänzendste Lenore, die ihm, wenn er sonst nichts gedichtet hätte, allein die Unsterblichkeit sichern

würde. Man hat neuerdings gegen die Originalität der Erfindung Zweifel erregen wollen, die aber hinreichend widerlegt worden sind: es ist ausgemacht, daß Bürgern, wie er mir selbst auch mehrmals mündlich versicherte, nichts dabei vorgeschwebt hat, als einzelne verlohrne Laute eines alten Volksliedes. Hat es in England auch Sagen und Lieder von einer ähnlichen Geschichte gegeben, so ist dieß ein Beweis mehr, daß die Dichtung in nordischen Ländern mit örtlicher Wahrheit einheimisch ist. Mit einer solchen Erfindung darf man gar nicht einmal aus willkührlichem Vorsatze weiter gehen, als volksmäßiger Glaube und Stimmung der Fantasie Gewähr leistet. Lenore bleibt immer Bürgers Kleinod, der kostbare Ring, wodurch er sich der Volkspoesie, wie der Doge von Venedig dem Meere, für immer antraute. Mit Recht entstand in Deutschland bei ihrer Erscheinung ein Jubel, wie wenn der Vorhang einer noch unbekannten wunderbaren Welt aufgezogen würde. Die Begünstigungen der Jugend und Neuheit kamen dem Dichter zu Statten, allein es war auch an sich selbst sein glücklichster und gelungenster Wurf. Eine Geschichte, welche die getäuschten Hoffnungen und die vergebliche Empörung eines menschlichen Herzens, dann alle Schauer eines verzweiflungsvollen Todes in wenigen leicht faßlichen Zügen und lebendig vorüberfliehenden Bildern entfaltet, ist ohne erkünsteltes Beiwerk, ohne vom Ziel schweifende Ausschmückungen in die regste Handlung, und fast ganz in wechselnde Reden gesetzt, während welcher man die Gestalten, ohne den Beistand störender Schilderungen, sich bewegen und gebehrden sieht. In

dem Ganzen ist eine einfache und große Anordnung: es gliedert sich außer der kurzen Einleitung und den Uebergängen in drei Haupttheile, wovon der erste das heitre Bild eines friedlich heimkehrenden Heeres darbietet, und mit den beiden andern, der wilden Leidenschaft Lenorens, und ihrer Entführung in das Reich des Todes, den hebendsten Gegensatz macht. Diese stehen einander wiederum gegenüber: was dort die Warnungen der Mutter, sind hier Lenorens Bangigkeiten, und mit eben der Steigerung, die in den frevelnden Ausbrüchen ihres Schmerzes sich zeigt, wird sie immer gewaltsamer und eilender, und zuletzt mit einem Sturm des Grausens ihrem Untergange entgegen gerissen. Auch in dem schauerlichen Theile ist alles verständig ausgespart, und für den Fortgang und Schluß immer etwas zurückbehalten, was eben bei solchen Eindrücken von der größten Wichtigkeit ist. Denn es ist ja eine bekannte Erfahrung, daß man, um ein Gespenst verschwinden zu machen, grade darauf zugehn muß: die so tief in der menschlichen Natur gegründete Furcht vor nächtlichen Erscheinungen aus der Geisterwelt, bezieht sich eigentlich auf das Unbekannte, und wird vielmehr durch das Unheimliche der Ahndung und zweifelhaften Erwartung erregt, als durch die Deutlichkeit einer schreckenden Gegenwart; und mit dieser kann der Dichter erst dann die großen Streiche führen, wenn er sich schon durch jene allmälig der Gemüther bemächtigt hat *). Ohne diese Vorsicht kann

*) Bürger erzählte mir, als er die eben vollendete Lenore seinem Freunde, Friedrich Leopold Grafen zu Stolberg

ein ganzes Füllhorn von Schreckfantomen ausgeschüttet werden, und es bleibt ohne die mindeste Wirkung. In der Lenore ist nichts zu viel: die vorgeführten Geistererscheinungen sind leicht und luftig, und fallen nicht ins Gräßliche und körperlich angreifende. Dabei ist von dem Rabenhaare an, das sie zerrauft, jeder Zug bedeutend; der schöne Leichtsinn, womit sie der Gestalt des Geliebten folgt; die Schnelligkeit des nächtlichen Rittes; der wilde lustige Ton in den Reden des Reiters: alles spricht mit der Entschiedenheit des frischen Lebens zwischen die Ohnmacht der Schattenwelt hinein, deren endlicher Sieg um so mächtiger erschüttert.

Vielleicht lassen sich von den meisten Eigenheiten, die Bürgers nachherige Manier bezeichnen, in der Lenore wenigstens Spuren und Keime auffinden: aber eine werdende Manier, die sich noch schwebend erhält,

---

zum erstenmal vorgelesen, habe er gewünscht, die Wirkung recht zu erproben, und deswegen eine kleine Ueberraschung vorbereitet. Er hielt nämlich, wie von ungefähr, eine Reitgerte in der Hand, und als er an die Stelle kam:

> Rasch auf ein eisern Gitterthor
> Ging's mit verhängtem Zügel,
> Mit schlanker Gert' ein Schlag davor
> Zersprengte Schloß und Riegel;

schlug er damit an eine gegenüber stehende Thür. Stolberg, damals ein Jüngling von entzündbarer Einbildungskraft, durch die vorhergehende Schilderung schon ganz ergriffen, sprang hiebei mit Entsetzen auf, als ob die geschilderte Sache wirklich unter seinen Augen vorginge.

Anm. z. n. A.

ist eigentlich keine, und hier wird sie durch die Uebereinstimmung mit dem Gegenstande gewissermaaßen zum Stil erhoben. Die häufigen: Hop hop hop, Hurre hurre, Husch husch husch u. s. w. haben am meisten Anstoß gegeben. Die altgläubigen Kritiker tadelten sie nicht mit Unrecht, aber aus dem unstatthaften Grunde, weil sie nicht in der Büchersprache vorkommen; da sie vielmehr deswegen wegzuwünschen wären, weil es rhetorische Kunstgriffe sind, welche die Romanze verwirft; weil sie anschaulich machen sollen, und nur wie eine unberedte kindische Lebhaftigkeit des Erzählers herauskommen. Daß der Mangel dieser Interjectionen und Onomatopöen keine Lücke hinterlassen würde, davon kann man sich an der vortrefflichen Uebersetzung von Beresford (der besten unter den Englischen, die ich kenne) überzeugen, wo sie bei aller Treue ohne Schaden weggeblieben sind. Der schlechteste Vers in der Lenore scheint mir demnach folgender:

Hu hu! ein gräßlich Wunder!

Der Dichter hätte in der That seine Bestrebungen vergeblich aufgewandt, wenn die Leser noch bedürften benachrichtigt zu werden, daß das, was in dieser Strophe vorgeht, ein gräßliches Wunder ist.

Daß er die Geschichte in so neue Zeit gesetzt hat, an das Ende des siebenjährigen Krieges *), ist wohl nicht zu

---

*) Die geschichtlichen Angaben:

Er war mit König Friedrichs Macht
Gezogen in die Prager Schlacht;

tadeln: denn, wenn fabelhafte Begebenheiten gern in der Ferne der Zeiten und Oerter geschehen, so nimmt man dagegen ein warnendes Beispiel am liebsten aus der Nähe; und es liegt in dem Sinne der Dichtung, daß sie dieß seyn soll. Weniger schicklich ist der Umstand, daß Lenorens Geliebter zu einem Preußischen Krieger gemacht wird: dieß führt auf ein protestantisches Land als Scene, worin man durch die Aeußerung der Mutter, er könne wohl in Ungern seinen Glauben abgeschworen haben, bestärkt wird. Nach dem ganzen Gespräch zwischen ihr und der Tochter hingegen fällt man eher darauf, sie für katholisch erzogen zu halten, was auch unstreitig besser paßt. So viel ich weiß, ist diese Mishelligkeit noch nicht bemerkt worden, sie muß daher wohl nicht sehr auffallend seyn.

Am meisten Verwandtschaft mit der Lenore hat der

---

und dann:

> Der König und die Kaiserin,
> Des langen Haders müde,
> Erweichten ihren harten Sinn,
> Und machten endlich Friede;

könnten unbestimmt scheinen. Da Friedrich der Große im siebenjährigen Kriege mehrere mächtige Gegner hatte, und hier nur die Kaiserin erwähnt wird, so möchte man an seine früheren Feldzüge gegen Maria Theresia denken, wo auch Kriegsvorfälle bei Prag Statt gefunden haben. Aber darauf paßt »der lange Hader« nicht, auch war der Friede mit Rußland schon früher geschlossen, und mit der Prager Schlacht ist ohne Zweifel die vom 6ten Mai 1757 gemeynt. Anm. z. n. A.

wilde Jäger, und vielleicht ist er nur darum nicht zu gleicher Celebrität gelangt, weil er der jüngere Bruder war. Der Gegenstand ist mit strenger Enthaltung von allem Fremdartigen behandelt; die Erfindung, den guten und bösen Engel in Gestalt zwei begleitender Reiter erscheinen zu lassen, ist ganz der geschilderten Sitte und dem Glauben des angenommenen Zeitalters gemäß; die verhängnißvolle Symmetrie ihrer Warnungen und Aufreizungen sondert die Momente der Handlung, und läßt zwischen ihrer stürmenden Eile die Betrachtung zu Athem kommen, die immer ernster einem nahenden Strafgericht entgegen sieht. In den ersten beiden Strophen, in dem Gegensatz des wilden Jagdgetöses mit der feierlichen Heiligkeit des Gottesdienstes, liegt schon der Sinn des Ganzen beschlossen, der sich nachher nur stätig entwickelt. Die Darstellung ist meisterlich, vielleicht für eine Romanze zu kunstvoll, wenigstens von einer Kunst, wobei die studirte Wahl und Ausbildung der Züge zu sichtbar bleibt. Ueberhaupt, bis auf das so sprechende und gewissermaaßen große Sylbenmaaß, das aber nicht faßlich ins Gehör fällt, und am wenigsten sich einer Melodie anneigt, ist dem Gedichte eine Gründlichkeit der Ausführung mitgegeben, woran es zu schwer trägt, um ganz die Bahn des leichten Volksgesanges zu fliegen, wiewohl es in der Anlage höchst popular gedacht ist. Die Ausrufungen, grellen Tonmalereyen, und was es sonst zu viel hat, ohne welches das Weniger mehr seyn würde: das versteht sich von selbst.

Die beiden Stücke: der Raubgraf und die Weiber von Weinsberg, stehen ungefähr auf derselben Stufe.

Sie sind munter und drollig, jedoch nicht ohne Anwandlungen von den Späßen, die in der Europa, Herrn Bacchus und der Menagerie der Götter herrschen, und vielmehr studentenhaft als volksmäßig zu nennen sind. Die Weiber von Weinsberg nähern sich noch eher der reinen Romanze, da der Raubgraf durch die weitläuftige Peroration des Schwager Matz, und die Anspielung auf einen modernen Zeitumstand am Schlusse, ein seltsam gemischtes Ding wird. Die gut gerathene vertrauliche Mimik, womit die Geschichte episodisch eingeführt ist, eignete sich zu einer durchaus verschiedenen Behandlung. Daß ich es für die Kenner mit Einem Worte sage: es sollte eine mimische Idylle seyn.

Lenardo und Blandine ist unstreitig von allen Seiten Bürgers schlimmste Verirrung. Eine üble Vorbedeutung giebt schon die hingeworfene Art, womit er in der Vorrede zur ersten Ausgabe »alter Novellen« erwähnt, worin »die Geschichte unter dem Namen Guiscardo und Gismunda ähnlich vorkomme,« als ob seinem Vorbilde nichts abzugewinnen gewesen wäre, außer ungefähr die erste Grundlage. Jene alte Novelle rührt doch von keinem geringeren Meister her als dem Boccaz: bestimmte Einzelnheiten zeigen bei aller Abweichung unwidersprechlich, daß Bürger den Decamerone vor Augen gehabt, und man kann ihn also nicht von dem Vorwurfe frei sprechen, für den großen Stil dieser Erzählung und ihre sittliche Schönheit ganz unempfindlich geblieben zu seyn. Wer sie in der Ursprache lesen und fühlen kann, (denn keine bisherige Uebersetzung möchte wohl den Charakter ganz wieder geben), dem muß die Ballade, damit ver-

glichen, zugleich wie ein ungestümes Toben und ein kindisches Lallen gegen die hohe und ruhige Beredsamkeit eines Weisen erscheinen. Vom ersten bis zum letzten sind alle Züge vergröbert, entstellt, überladen, und ein Schmerz, der von der edelsten Seelenstärke zeugt, und dem die Fürstin ihr Leben mit stiller tragischer Würde hingiebt, ist in wilde Wuth umgeschaffen. Die Gismunda des Boccaz ist schon vermählt gewesen, aber bald als Witwe zu ihrem Vater zurückgekehrt, der aus Anhänglichkeit an sie vermeidet, sie durch eine zweite Vermählung nochmals von sich zu entfernen. Die Scham hält sie ab, ihm darum anzuliegen, sie meynte besser zu thun, wenn sie sich unter den Hofleuten und Dienern ihres Vaters einen wackern Liebhaber wählte. Guiscardo war einer der niedern Diener, aber sie erblickte keinen, der an Sitten höher gewesen. Ihr Verständniß befestigt sich unter dem Schutz eines tiefen Geheimnisses, der Vater ist es selbst, der es endlich durch einen Zufall entdeckt. Er läßt den Guiscardo gefangen nehmen, und stellt seine Tochter zur Rede, die nun, sobald sie das Schicksal ihres Geliebten inne wird, sich jede weibliche Wehklage verbietet, und, mit dem Entschluß der Liebe im Herzen, ihm nur durch die ruhige und ungeheuchelte Darlegung ihrer Antriebe und ihrer Rechte antwortet. Der Vater erkennt das hohe Gemüth seiner Tochter, hofft aber durch Strenge sie zum Gehorsam und zum Gefühl der Ehre zurück zu führen, und läßt den Liebhaber umbringen. Da er ihr durch einen Vertrauten sein Herz in einem goldnen Gefäße sendet, hat sie schon den hülfreichen Trank bereitet, und nach einer kurzen Todtenfeier nimmt sie ihn, legt sich

anständig auf ihrem Bette zurecht, drückt das theure Herz an ihre Brust, und scheidet so aus der wehevollen Welt.

Bürgers Blandine kündigt sich wie ein leichtsinniges Mädchen an, das ohne Jungfräulichkeit der ersten Aufwallung folgt. Alles, was ihr Verhältniß zum Geliebten bezeichnet, ist grob ausgedrückt, und der Spanische Molch ist gleich bei der Hand, um die Geschichte auf der einen Seite durch gräßliche Worte zu heben, auf der andern, wahrscheinlich um ein Theil von der grausamen That des Vaters auf sich zu nehmen, der, ob er gleich beim Boccaz sie ohne solche Milderung begeht, dort als der liebendste und mitleidenswertheste Vater erscheint, hier aber ein sehr gleichgültiger Gegenstand ist. Die Unterredung der Liebenden ist ein Gemisch von allem, was jemals bei Bürgern als »Geschwätz der Liebe getrieben« wird; an einer Stelle ist das Duo in Shakspeare's Romeo und Julia beim Anbruch des Tages auffallend benutzt; zuletzt artet sie in eine Tändelei aus, die bedeutend seyn soll, aber um so mißfälliger wird. Der von Bürgern hinzugefügte Aufzug der drei Junker ist der einzige glückliche Moment im ganzen Gemälde, so wie er es uns gegeben hat. Der plötzliche Wahnsinn der Prinzessin aber, wie sie »zusammenstürzt und nach Luft schnappt, und mit zuckender strebender Kraft sich wieder dem Boden entrafft,« zeigt auf das stärkste den unbedingten Widerspruch der beiden Behandlungen. Bürger konnte sich in der That nicht anders helfen: nach dieser ungezügelten Anlage mußte sich die Leidenschaft toll gebehrden, und mit einem »Juchheisa Trallah« endigen.

zu dem Mittel des Wahnsinns zu greifen, mochte er sich durch Shakspeare's Ansehn berechtigt halten, dessen Darstellungen der Verrücktheit ziemlich verrückt angepriesen wurden: und ich glaube hier ganz deutlich das Unheil zu sehen, was die mißkennende Ansicht dieses Dichters, und die damals herrschende, leider immer noch nicht ganz erloschene Zuversicht, als stände das Höchste der Poesie durch ein ungebührliches Getobe der Leidenschaften zu erreichen, auch bei Bürgern angerichtet hatte. Denn sonst hätte er sich nimmermehr eine Ausführung dieses Wahnsinns erlaubt, die alle Sitte und Grazie unter die Füße tritt. Von seiner Blandine, »die zum Sprunge singt, und zum Sange springt,« unter Ausrufungen wie:

> Weg, Edelgesindel! Pfui! stinkest mir an!
> Du stinkest nach stinkender Hoffarth mir an!
>
> — — — — —
>
> Und speiet in euer hochadliges Blut.

kann man gewiß nicht rühmen, was Laertes von der Ophelia:

> Schwermuth und Trauer, Leid, die Hölle selbst,
> Macht sie zur Anmuth und zur Artigkeit.

Ihr ist so wenig mit der Reihe von Zeichnungen, die ein Dilettant in psychologisch-künstlerischer Hinsicht nach der Ballade von Augenblick zu Augenblick etwas fratzenmäßig entworfen hat, als mit den unseligen Nachahmungen, deren keine von Bürgers Romanzen so viele nach sich gezogen, eine unverdiente Schmach widerfahren. Noch näher liegt die Parallele mit der Gismunda des Hogarth. Dieser hielt das, was seine Freunde

von dem edlen Stil der Italiänischen Geschichtmaler rühmten, für leere Einbildung: er vermaaß sich, eben so gut zu malen wie Correggio, wählte dazu eine Scene aus dieser Novelle, und es fiel aus, wie sichs erwarten ließ. Nach dem Zeugnisse seines Freundes Walpole war Hogarths Heldin Gismunden ähnlich »wie ich dem Herkules,« und sah aus wie eine heulende aus dem Dienst gejagte Küchenmagd. So hart wurde der Künstler für seinen Unglauben an eine höhere Gattung als die seinige bestraft! Und so steht denn auch Bürgers Ballade, in ihrer ganzen Gestaltuug, von der an zu rechnen, die in dem hüpfenden Sylbenmaaße liegt, höchst manierirt, und also in seiner schlechtesten Manier gearbeitet, als ein Beispiel da, daß, wer ein vollendetes Kunstwerk für rohen Stoff ansieht, aus dem er erst das Kunstwerk zu bilden hätte, statt dessen es unfehlbar auf rohen Stoff zurückführen wird.

In dem Liede vom braven Manne hat der Dichter der biedern herzlichen Freude über eine wackre That Ton und Stimme geliehen, und die Absicht macht seinem Herzen Ehre. Nur daß das Gedicht eine ächte Romanze und wahrhaft volksmäßig sey, muß ich mehr als bezweifeln, wenn man auch für das letzte noch so viele Beweise von allgemeinem Beifall anführen möchte. Eine gute That wird sittliche Vorsätze im Gemüthe rege machen, aber die Fantasie trifft sie an und für sich noch nicht. Dieß hat der Dichter auch gefühlt, und die von ihm besungene That durch ihre Umgebungen in das Gebiet des Romantischen und Wunderbaren zu heben gesucht: und indem er den möglichsten Nachdruck auf die

Furchtbarkeit des Eisganges, auf das Dringende der Gefahr, auf die lange vergeblich gespannte Erwartung eines Retters legen will, verbreitet er sich in geschmückten Schilderungen und rhetorischen Wendungen, die in der Romanze durchaus unstatthaft sind. Zu den letzten rechne ich die wiederhohlten: »O braver Mann! braver Mann! zeige dich!» und: »O Retter! Retter! komm geschwind!« das Betheuern: »beim höchsten Gott!« der Graf sey brav gewesen, u. s. w.; vor allem aber, das viele Reden des Liedes von sich und mit sich selbst, das Rühmen des Dichters von dem Liede, seine Auffoderungen und Fragen an selbiges, die kein Ende nehmen. Mir däucht, wenn das Lied in allem Ernste voll von dem bravon Manne gewesen wäre, so hätte es gar nicht weiter an sich denken müssen. Jede wahrhaft begeisterte Darstellung verliert sich in ihrem Gegenstande. Zudem führt dieses Selbstbewußtseyn, diese Wichtigkeit auf die Vermuthung, es sey bei dem Vortrage ein Aufwand von Künstlichkeit und Zurüstungen gemacht, der sich weder mit dem Vertrauen auf die Sache, noch mit der Einfalt des ächten Volksliedes verträgt. Dieses ist gleichsam nur die Sache selbst, auf dem kürzesten Wege aus einer Sage in eine Melodie umgewandelt: das Lied wird sich also nicht der Sache ausdrücklich entgegenstellen. Die ursprünglichsten Volksgesänge hat, wie oben bemerkt wurde, das Volk gewissermaaßen selbst gedichtet; wo der Dichter als Person hervortritt, da ist schon die Gränze der künstlichen Poesie. Ich wäre neugierig, eine wahre alte Romanze zu sehen, deren Sänger so viel und mit solchem Pomp von sich und seinem Liede

spräche, als in dem Liede vom braven Manne geschieht. Wenn einmal eine solche Erwähnung vorkommt, so wird sie dem Gedichte nur als Anhang außerhalb der Darstellung und in den schlichtesten Ausdrücken mitgegeben. So in dem ganz romanzenartigen alten Liede von den HH. drei Königen, zu Anfange:

> Ich lag in einer Nacht und schlief,
> Mir träumt, wie mir König David rief,
> Daß ich sollt dichten und reimen,
> Von heiligen dreien Königen ein neues Lied;
> Sie liegen zu Cölln am Rheine.

und nun folgt gleich die Geschichte. Oder in einer andern Ballade *) am Schluß:

> Wer ists, der uns dies Liedlein sang?
> So frei ist es gesungen.
> Das haben drei Jungfräulein gethan
> Zu Wien in Oesterreiche.

Ferner, was den Inhalt betrifft, so ist es ein unkünstlerisches Beginnen, eine gute Handlung als solche darstellen zu wollen; denn das, was eigentlich ihren sittlichen Werth ausmacht, die Reinheit der Bewegungsgründe, kann auf keine Weise zur Erscheinung kommen. Es ist aber auch der unverfälschten geraden Gesinnung des Volkes gar nicht gemäß. Das Bekanntmachen sogenannter edler Handlungen durch die Zeitungen, die

*) Eschenburg theilt sie aus seinem gelehrten Vorrathe mit: Denkmäler altdeutscher Dichtkunst. S. 447. u. f.

dafür ertheilten Ehrenbezeugungen oder gar darauf gesetzten Preise, alles dieß sind Mißgeburten einer leidigen Aufklärung. Ich will nicht so übel von unserm Zeitalter denken, nicht zu glauben, daß eine Menge viel besserer Handlungen geschehen, als die unsre albernen Volksschriftsteller aufzeichnen. Dem Staate liegt es ob, dem Bürger, der z. B. einem andern das Leben gerettet, eine Corona civica zu verehren: allein dieß ist ganz etwas anders, es ist eine Belohnung für den ihm geleisteten Dienst, wobei die über allen Lohn erhabene Sittlichkeit des Thäters dahin gestellt bleibt.

Jede Anstalt ist unsittlich, die es zweideutig macht, ob sich in ein wohlthuendes Bestreben nicht eitle Ruhmsucht mischte. Der wahrhaft tugendhafte Mensch, der so innig fühlt, daß das Beste, was er thun kann, nur seine Schuldigkeit ist, wird bei dem gethanen nicht selbstgefällig verweilen, und sich vornämlich allem Schaugepränge damit entziehen. Die christliche Gesinnung vollends, die wohl noch immer die popularste ist, bringt es mit sich, wenn man Ursache zur Zufriedenheit mit sich zu haben glaubt, sich in seinem Innern zu demüthigen, damit nicht der Stolz auf das vollbrachte Gute die gefährlichste Versuchung werde.

Eine kleine Inconsequenz ist es, daß der Dichter so oft wiederhohlt erklärt, er wolle einen einzelnen Menschen, einen Zeitgenossen verherrlichen, und doch alle örtlichen Bestimmungen wegläßt, woran man ihn erkennen könnte. Es würde, wie mir scheint, auch poetisch weit vortheilhafter seyn, wenn der Fluß und der Schauplatz der Ueberschwemmung, das Vaterland und der Name des Retters

angegeben wäre. Der Grund des Verschweigens liegt freilich in der Erzählung selbst:

So rief er, mit adlichem Biederton,
Und wandte den Rücken und ging davon.

Der Bauer entzog sich schnell der Dankbarkeit und Bewunderung, man hat vielleicht nicht einmal seinen Namen erfahren; er hätte sich eine öffentliche Lobpreisung gewiß eben so verbeten wie den Lohn des Grafen. Dieser wahrhaft große Zug krönt seine Handlung; und da Bürger das, was ihre Sittlichkeit beglaubigt, so gut gefühlt und ausgedrückt hat, so ist es zu beklagen, daß er die That nicht den Thäter hat loben lassen, ohne zu sagen, zu melden und anzukündigen, daß er sie herrlich preisen wolle. Man mache den Versuch, mit Weglassung aller Strophen und Zeilen, welche Declamation enthalten, die bloße Erzählung herauszuheben: man wird nicht nur die Entbehrlichkeit jener Einschiebsel einleuchtend, sondern auch die Wirkung der Geschichte um vieles erhöht finden. Besonders hat alles, was den Bauer und seine That darstellt, den Ton der gediegensten Biederkeit: und es ist keine Frage, daß bei einem etwas anders gerückten Gesichtspunkte (das Irrige der jetzigen Behandlung liegt schon zum Theil in der Ueberschrift) ein vortreffliches Gedicht daraus hätte werden können.

Wir sehen dieß gleich an der Romanze: die Kuh oder Frau Magdalis, durch ein Beispiel bestätigt. Der Inhalt ist hier ebenfalls eine edle Handlung, und zwar von geringerem Belange, eine bloße Handlung der Mildthätigkeit. Allein der Nachdruck ist auch gar nicht auf

sie gelegt: sie kommt erst ganz am Ende zum Vorschein, nicht während sie geschieht, sondern schon geschehen: und wir werden zuerst auf die überraschende und sinnreiche Art gelenkt, womit die Wohlthat erwiesen worden ist. Die Nachrede, womit der Dichter sie begleitet, ist schmucklos, und enthält nur das Nöthige, um die Geschichte als wahr zu beurkunden. Vorn führt er uns mit der naivsten Wahrheit in die Beschränktheit einer Glückslage hinein, wo der Verlust einer Kuh zum großen und unüberwindlichen Leiden wird. Daß die arme Witwe bei dem Brüllen im Stalle sich vor einem bösen Geiste ängstigt, giebt der Sache etwas wunderbares, und ist doch eben so natürlich, als ihre verdoppelte Freude beim Anblick der Kuh rührend. Es ist alles aus dem Stoffe gemacht, was daraus werden konnte, ohne Prunk und Künstelei; das Ganze ist durchaus liebenswürdig und gemüthlich.

Des Pfarrers Tochter von Taubenhain wird unfehlbar jedes empfängliche Herz erschüttern, aber leider mit peinigenden Gefühlen, gegen die nur derbe Nerven gestählt seyn möchten.

Das Gedicht hat eine moralische Tendenz, in dem Sinne wie unsere bürgerlichen Familiengemälde: und wie diese zum romantischen Schauspiel, so verhält es sich ungefähr zur wahren Romanze. Das Drückende dieser Rücksicht liegt gar nicht darin, daß überhaupt ein bestraftes Verbrechen zur Warnung aufgestellt wird: dieß geschieht ja auch in der Lenore und im wilden Jäger. Freilich werden die Vergehen beider als Frevel gegen den Himmel, und die Strafe als ein übernatürliches Verhängniß vorgestellt, wodurch die Dichtung einen weit

kühneren Charakter bekömmt. Allein es giebt nicht wenige alte Romanzen, welche Mordgeschichten enthalten, und mit der natürlichen oder bürgerlichen Bestrafung endigen, und nichts desto weniger vollkommen romantisch sind. Die genaue psychologische Entwicklung der Motive, womit der Fortschritt der unglücklichen Verführten vom ersten Fehltritt bis zum Verbrechen begleitet wird, ist es, was weder ein heitres noch ein ernst erhebendes Bild des Lebens aufkommen läßt. Die Acten zum Criminalproceß der Kindermörderin sind in dem Gedichte vollständig dargelegt: daß er, bei allem, was sie entschuldigt, dennoch mit ihrer ungemilderten Verdammung endigt, während der niederträchtige Verführer und der brutale Vater (denn an Häßlichkeit der Sitten ist nichts gespart) frei ausgehen, ist empörend, und stellt uns die höchste Widerrechtlichkeit und Verkehrtheit so mancher bürgerlichen Einrichtung vor Augen. Des menschlichen Elendes haben wir leider zu viel in der Wirklichkeit, um in der Poesie noch damit behelligt zu werden. Ich sehe wohl, daß Bürger, vielleicht mehr aus einem bewußtlosen Triebe als mit Ueberlegung, überall zu der Region hinstrebt, wovon ihn die einmal genommene und nunmehr unabänderliche Richtung ausschloß, und in so fern ist dieß Gedicht lehrreicher als manches andre. Einige haben vorzüglich die Schilderung der Schwangerschaft bewundert, mir scheinen die anfangenden Strophen das meisterhafteste zu seyn. Auch die auf Unschuld anspielende Wahl des Namens Taubenhain ist glücklich, und die wiederum auf Namen und Sache anspielende Gestalt der Geistererscheinungen:

Da rasselt, da flattert und sträubet es sich,
Wie gegen den Falken die Taube.

gehört zu den zarteren Geheimnissen der Poesie.

Das Lied von der Treue ist aus einem alten und vielfach wiederhohlten Fabliau genommen. Da die Geschichte bloß auf einen beißenden Spott gegen die weibliche Treue hinausläuft, so sollte sie entweder kurz als witzige Anekdote erzählt werden, oder in einer größeren Composition der Ironie dienen, wie wir sie wirklich in den Roman vom Tristan eingeflochten sehen, der ganz auf die höchste Treue der Liebenden gebaut ist. Wenigstens fühlt man sehr entschieden, daß Bürgers Romanze keinen rechten Schluß hat. Graf Friedrich Leopold zu Stolberg hat bei der Behandlung des nämlichen Gegenstandes unter dem Namen Schön Klärchen (Musenalmanach von Voß und Göckingk. 1781.) mit einer glücklicheren Wendung geendet, überhaupt eine weit anmuthigere Erzählung daraus gemacht, wiewohl nicht im reinen Ton der Ballade, aber so duftig und rosenfarben gehalten, daß der helle Leichtsinn uns noch zierlich daraus anspricht, und der herzliche Kummer des Betrogenen wie eine kindliche Klage. Es ist alles besser zusammengewebt: die drei Dänischen Doggen erscheinen nicht erst mit der Katastrophe zugleich, sie sind schon als Schön Klärchens Gefolge bekannt, samt dem getigerten Spanier, den sie auf der Jagd zu reiten pflegte; und wie viel artiger nimmt sich der Liebhaber aus, der ihr, wie sie mit ihm davon zieht, Lieder und Mährchen vorsagt, (ein Zug der sich so hübsch zu diesem leichten Handel schickt) als der schwere Junker vom Steine. Für die

Wahl der Romanzen-Form läßt sich zwar das Lied vom Knaben mit dem Mantel anführen, ebenfalls ein Fabliau und eine Satyre auf die weibliche Treue: allein in dieser alten Ballade ist die ganze Darstellung scherzhaft, und es wartet nicht wie hier alles auf eine einzige epigrammatische Spitze. Bürgers Behandlung thut sich durch nichts sonderlich hervor. Auf der einen Seite der »Donnergaloppschlag des Hufs« und »die Stürme der Nase,« auf der andern:

Herr Junker, was haun wir das Leder uns wund?
Wir haun, als hackten wir Fleisch zur Bank;

bezeichnen die beiden Endpunkte seiner Manier; nämlich eine unpopulare Künstlichkeit der Darstellung, und dann wieder Popularität, die nicht durch bloße Enthaltung von allem nicht volksmäßigen, negativ, sondern durch Annahme gemeiner Sprecharten erreicht werden sollte.

Wir haben jetzt die größeren Romanzen sämtlich durchgegangen, es ist aber noch eine Anzahl kleinerer Stücke zurück, die zum Theil romanzenartig, zum Theil Lieder im Volkstone sind, und worunter die meisten, wie mich dünkt, nicht leicht zu sehr gelobt werden können. Sie sind eigenthümlich ohne Bizarrerie, und frei und leicht wie aus voller gesunder Brust gesungen. Dahin gehören gleich die von Minne redenden Lieder, die mit den alten Minnesingern nichts gemein haben, aber ein heiteres von Bürgern selbst entworfenes Bild des Minnesingers darbieten. In des armen Suschens Traum ist der so natürliche volksmäßige Glaube an sinnbildliche Deutung der Träume rührend benutzt: die Folge und Verknüpfung der Bilder ist wirklich träumerisch, und

das Pathetische anspruchlos. Der Ritter und sein Liebchen drückt schon im Gange des Sylbenmaaßes treulosen Leichtsinn aus: das Abgerissene des Anfangs und wie der Ritter unbekehrt davon geht, ohne daß eine weitere Auflösung erfolgt, ist im Geiste der ächtesten Romanze. Eben so Schön Suschen; es läßt sich nicht bescheidner, sinniger und zierlicher über die Wandelbarkeit der Liebe scherzen. Dem Liebeszauber ist gar nicht zu widerstehen, so lebendig gaukelt er in dem muntern Liede, bei dem man gleich die Melodie mit zu hören glaubt, wenn man es nur liest. Das Ständchen und Trautel sind gefällige Weisen, das Schwanenlied und Molly's Werth von der naivsten Innigkeit. Das Mädel, das ich meyne, (denn ich bleibe bei dem Mädel, und kann mich nicht zu der Holden bekehren) blüht in frischen Farben: da der Dichter sie hinterdrein noch duftiger verblasen wollte, hat die Einheit des Tons darunter gelitten. Zu den Fragen und wiederholenden Antworten, überhaupt zu der tändelnden Einfalt, womit sinnlicher Liebreiz als ein Wunderwerk des Schöpfers gepriesen wird, paßte der Ausruf: »der liebe Gott! der hat's gethan,« vollkommen.

Die Elemente sind ein religiöser Volksgesang und Naturhymnus voll höherer Weihe und Offenbarungsgabe. Das Heiligste ist ganz in die Nähe gerückt, die mystische Symbolik der Natur in allgemeine menschliche Gefühle übersetzt, und nicht unbefugt hat der Sänger Aussprüche aus der heiligen Schrift entlehnt. Ich glaube, Luther würde dieß Gedicht für ein würdiges Kirchenlied anerkannt haben. Untreue über alles ist ein süßes Liebes-

gekose: kindlich aus einem Nichts gesponnen, zart empfunden, fantastisch ersonnen, und romantisch ausgeführt. Es muß erfreuen, daß die muntere Laune den Dichter auch in den letzten Jahren nicht verließ. Das Hummellied, Sinnenliebe, Lied, (Ausgabe von 1796. Th. II. S. 266.) der wohlgesinnte Liebhaber, und Sinnesänderung, alle von der zierlichsten Schalkheit und zuweilen von einer markigen aber unverdorbenen Lüsternheit beseelt, sind angenehme Beweise davon. Ich kann nicht umhin diese kleinen Sachen im Range weit über manche berühmtere zu stellen: das Maaß des Kunstwerthes wird nicht durch den äußeren Umfang und den Inhalt begränzt; und sogar ein Spinnerlied, das ganz leistet, was es soll, wie das Bürgerische, ist nichts geringes.

Doch muß ich erinnern, daß ich unter den obigen Stücken die früheren in ihrer ursprünglichen Gestalt meyne, so wie ich auch bei den vielerlei Veränderungen, die Bürger mit seinen übrigen lyrischen Gedichten vorgenommen hat, fast durchgängig für die alten Lesearten stimmen würde. Zuweilen ist die Umarbeitung so entstellend, daß der Liebhaber, der die posthume Ausgabe aufschlägt, seine vormaligen Lieblinge kaum wieder erkennen wird. Ich glaube, die Herstellung des Besseren würde keine Verletzung der Rechte des Dichters seyn, der zwar mit seinen Hervorbringungen nach Willkühr schalten, aber nichts einmal Gegebenes zurücknehmen kann. Konnte doch Tasso, der mit den Correcturen ins Große ging, sein umgearbeitetes mit mühsam demonstrirten Vorzügen ausgestattetes Jerusalem nicht durchsetzen!

Zu nicht wenigen Veränderungen hat Bürgern das Bemühen bewogen, die ihm vorgerückte Versäumniß des Idealischen nachzuholen; dazu gehören z. B. verschiedene im Hohen Liede. Da sich dieß auch auf Gedichte erstreckte, die bisher recht gut ohne dergleichen fertig geworden waren, so sind darin die Idealität und die Volksmäßigkeit ins Gedränge mit einander gerathen: die letzte, als im wohlhergebrachten Besitz, hat nicht ganz weichen wollen, und so schieben sie sich wie zwei Personen auf einem zu schmalen Sitze hin und her. An dem Mädel, nunmehr der Holden, die ich meyne, hat man das deutlichste Beispiel davon. Der Minnesinger hat nunmehr den dritten Namen bekommen; er hieß in der zweiten Ausgabe: der Liebesdichter, und jetzt: Lieb' und Lob der Schönen. Das gute Ständchen: »Trallyrum larum, höre mich!« ist ebenfalls ein etwas idealisirtes Ständchen geworden. Bei weitem die meisten Veränderungen rühren jedoch von dem Streben nach Corrrectheit her. Noch von andern fällt es schwer, irgend einen Grund zu entdecken, und man kann sie mit nichts anderm vergleichen, als mit dem willkührlichen Wundreiben der gesunden Haut. Wenn man in der ältesten Ausgabe liest:

> Wüßt' ich, wüßt' ich, daß du mich
> Lieb und werth ein bischen hieltest,
> Und von dem, was ich für dich,
> Nur ein Hunderttheilchen fühltest,
> Daß dein Danken meinem Gruß
> Halben Wegs entgegen käme,
> Und dein Mund den Wechselkuß
> Gerne gäb' und wiedernähme:

Dann, o Himmel, außer sich
Würde ganz mein Herz zerlodern!
Leib und Leben könnt' ich dich
Nicht vergebens lassen fodern! —
Gegengunst erhöhet Gunst,
Liebe nähret Gegenliebe,
Und entflammt zur Feuersbrunst,
Was ein Aschenfünkchen bliebe.

so begreift man nicht, was dieß harmlose artige Liedchen so schweres verschulden konnte, das ihm folgende Ummodelung seiner drei ersten Strophen zuzog:

Wenn, o Mädchen, wenn dein Blut
Reger dir am Herzen wühlte;
Wenn dieß Herz von meiner Glut
Nur die leise Wärme fühlte;
Wenn dein schöner Herzensdank
Meiner Liebe Gruß empfinge;
Und dir willig ohne Zwang
Kuß um Kuß vom Munde ginge:
O dann würde meine Brust
Ihre Flammen nicht mehr fassen;
Alles könnt' ich dann mit Lust,
Leib und Leben könnt' ich lassen.

Aehnliche Beispiele sind die vierte Strophe des Winterliedes, die erste und zweite des Schwanenliedes, jetzt der Liebeskranke genannt, und die erste des Gedichtes an Adonide, jetzt an Molly. Ich unternähme allenfalls, auch in den befremdlichsten Fällen die Gründe zu errathen, die Bürgern geleitet haben mögen; und noch weniger sollte es mir schwer fallen, die Vorzüge der alten

und die Mängel der neuen Lesearten aufzuzählen. Allein ich kann mich unmöglich zu dieser Erörterung entschließen, und lasse es auf die Gunst meiner Leser ankommen, ob sie mich dazu im Stande halten wollen. Wie unerfreulich und trocken es ausfällt, wenn man sich vornimmt, dergleichen mit erschöpfender Gründlichkeit abzuhandeln, zeigt uns Bürgers »Rechenschaft über die Veränderungen in der Nachfeier der Venus.« Er hat darin über die vier ersten Zeilen des Gedichtes oder den Refrain mehr als vierzig eng bedruckte Seiten, einige kleine Episoden mit eingerechnet, geschrieben. Da das Resultat nun nichts weniger als befriedigend ausfällt, so ließe sich leicht ein mäßiger Band zur Widerlegung schreiben, welchen dann Bürger, oder wer seine Sache verföchte, mit einem noch stärkeren beantworten müßte; in dieser Progression könnte es ins Endlose fortgehen, und so brächten zwei Menschen (die Leser, wenn deren welche aushielten, noch nicht einmal in Anschlag gebracht) ihr Leben vortrefflich mit vier Versen hin. Nein, in dieser Art von Kritik will ich gern jenen Rabbinern den Vorrang gönnen, welche genau wußten, wie oft jeder Buchstabe und jedes Tüttelchen im gesamten alten Testament vorkomme. Lieber will ich die Sache an der Quelle angreifen, woraus die einzelnen mit den Gedichten vorgenommenen Veränderungen, und Bürgers mühseliges Schreiben darüber hergeflossen; und somit komme ich auf den schon anfangs berührten Einfluß, den seine Begriffe von der Correctheit auf seine Ausübung gehabt haben. Wenn Bürger als strenger Kritiker auftritt, und zwar gegen sich selbst, so möchte dieß bei vielen ein

großes Ansehn haben, besonders da man gewohnt war, ihn als einen originalen und genialischen Dichter, und als einen Befreier der Poesie von willkührlichen Conventionen zu betrachten. Allein es wird sich zeigen, daß während er von den Altgläubigen in der Poetik als ein arger Ketzer verschrieen ward, der alte Glaube ihm selbst weit mehr als billig anhing.

Correct kommt von corrigiren her, und demnach lautet dann das Hauptaxiom dieser gebenedeiten Dogmatik: durch corrigiren werden die Gedichte correct. Umgekehrt: wenn sie nicht schon im Mutterleibe correct waren, so werden sie auf diesem Wege nimmermehr dazu gelangen. Pope sagt, die letzte und größte Kunst sey das Ausstreichen, und für einen Menschen wie er, der immer nur Verse und niemals ein Gedicht hervorgebracht hat, mag es hingehen; sonst aber sollte man denken, es wäre eine viel größere Kunst, nichts hinzuschreiben, was man wieder auszustreichen braucht. Jene Sätze mußten zu einem sehr allgemein verbreiteten Vorurtheile werden, weil die meisten Menschen von der organischen Entstehung eines Kunstwerkes nicht den mindesten Begriff, und an dessen Einheit und Untheilbarkeit keinen Glauben haben; weil es ihnen an Fähigkeit und Uebung gebricht, es als Ganzes zu betrachten. Vollends geistlose Kritiker (welches zwar ein Widerspruch im Beiworte ist) lassen sich für die Correctheit todtschlagen; sie ist ihr eins und alles, und wenn man sie ihnen nähme, würden sie schlechterdings nichts mehr zu sagen wissen.

Es giebt allerdings in der Poesie Geist und Buchstaben, einen schaffenden und einen ausführenden Theil.

Ein Gedicht kann nur unter bestimmten Bedingungen zum äußerlichen Daseyn gelangen, und in so fern es diese in Uebereinstimmung mit dem Innern, und ohne Widerspruch unter einander, erfüllt, kann es correct heißen. Niemand darf auf den Namen eines Künstlers Anspruch machen, der nicht in dieser Technik Meister ist. Allein sie geht zuvörderst auf das Große und Ganze, Reinheit der Dichtart, Anordnung, Gliederbau und Verhältniß, und betrachtet das Einzelne immer in Beziehung auf jenes. Die correcten Kritiker hingegen bleiben an lauter Einzelnheiten hängen, außer wo ihnen etwa ein arithmetischer Begriff überliefert ist, wie die drei Einheiten, welche deswegen auch ihr Lieblingsthema wurden. Diction und Versbau ist ihre Losung, und wenn sie denn nur diese letzten Capitel der Poetik recht begriffen hätten! Aber was ist ihnen fremder als philosophische Grammatik, Studium der eignen Sprache aus den Quellen, und die Wissenschaft der Metrik? Erbarmenswürdig ist es, wenn z. B. Ramler immer noch als der Held der Correctheit aufgestellt wird, der all sein Leben lang nicht hat lernen können einen ordentlichen Hexameter zu machen; der den Gedichten anderer immerfort die unpassendsten, mattesten und übellautendsten Veränderungen aufgedrungen hat; dem man endlich in seinen eignen Sachen wahre Schülerhaftigkeit in der Technik, wenn man damit nicht bei dem nächsten Herkommen stehen bleibt, nachweisen könnte.

Es thut mir leid, jenen dürftigen Begriff von Correctheit, der sich bloß auf Diction und Versbau beschränkt, auch bei Bürgern wieder zu finden. Er hat

sich zu deutlich darüber erklärt, um Zweifel übrig zu lassen. Er setzt in der schon angeführten Rechenschaft Form und Stoff eines Gedichtes einander entgegen. Unter Stoff versteht er den geistigen Gehalt. Dieser Ausdruck ist nicht schicklich: der geistige Gehalt ist kein bloßer Stoff, der durch die äußere Darstellung erst geformt werden müßte; er ist selbst schon Form, wovon die äußere Form nur der getreue Abdruck seyn soll. Was Bürger über die Unerschöpflichkeit der ästhetischen Ideen sagt, das einzige in dem Aufsatze, was von einer höheren Ansicht der Poesie zeugt, ist aus Kants Kritik der Urtheilskraft entlehnt. Dieß hat seine Richtigkeit: es giebt Foderungen an ein Kunstwerk, die keine Gränze kennen, und die es nur gradweise befriedigen kann; und dann giebt es wiederum Gesetze, die es entweder erfüllt oder übertritt. Diese Gesetze erstrecken sich aber auf weit wesentlichere und tiefer eingreifende Punkte, als die Einzelnheiten der Diction und des Versbaues sind. Bürger ist nicht dieser Meynung gewesen, oder er hatte vielmehr damals vergessen, was ihm sein besserer Genius sonst darüber eingegeben. »Das Gebiet der Formen«, sagt er, »erstreckt sich nicht weiter, als der Umfang der Sprache, die Bildbarkeit des Verses und die Möglichkeit des Reimes, vermittelst welcher man poetisch darstellt.« Und man halte dieß nicht etwa für eine übereilte Aeußerung, welcher der Inhalt seiner Bemerkungen widerspräche. »Ich hoffe«, sagt er von der jetzigen Gestalt der Nachtfeier, »jeder Vers wird die strengste Prüfung der poetischen Grammatik aushalten, ohne gleichwohl in Ansehung des poetischen Geistes, der den todten Buchsta-

ben beleben muß, gerechten Vorwürfen ausgesetzt zu seyn.« Als ob sich der poetische Geist auch so in einzelnen Zeilen offenbarte! Als ob es nicht sehr möglich wäre, bei dem in der Welt vorhandenen Vorrath von Versen, ohne allen poetischen Geist, nur mit Verstand und Geschick, Verse zusammenzusetzen, denen man, für sich betrachtet, den Namen schöner Verse nicht verweigern dürfte!

Daß Bürger sich mit seinen Correcturen besonders an die Nachtfeier der Venus gehalten, ist ganz in der Ordnung: denn dieses Gedicht, wie er es dem Lateinischen frei nachgebildet, war vom Anfange an zum Corrigiren eingerichtet, und kann für nichts weiter gelten als ein phraseologisches Studium. Von dem Original, über dessen Zeitalter und Urheber die gelehrtesten Philologen verschiedner Meynung sind, und worein, in der Gestalt, wie wir es haben, unter barbarischen Spuren doch manches aus ächteren Quellen des classischen Alterthums geflossen seyn mag, redet Bürger selbst nicht mit sonderlicher Ehrerbietung. Demungeachtet betreffen, einige gleich zuerst angeordnete Umstellungen ausgenommen, alle nachherigen Veränderungen nicht Anlage, Charakter, Haltung und Bedeutung des Ganzen, sondern bloß einzelne Bilder, Wörter, Laute und Sylben. Um nur ein paar Beispiele zu geben, so ist es ihm niemals eingefallen, daß die Stelle von der Venus als Mutter des Ahnherrn und Schutzgöttin des Römischen Volkes bloß örtliche Wahrheit und ein nationales Interesse hat, daß sie bei einem für uns noch gültigen symbolischen Gebrauche der Mythologie durchaus wegfallen mußte. Ferner, da der Römische Dichter sich erst in

den vier letzten Zeilen mit Vorwürfen über sein bisheriges Schweigen und mit Anmahnungen, in den allgemeinen Jubel mit einzustimmen, erwähnt, so hat Bürger dieß beibehalten, aber zweimal vorher den Gesang und die Leier so feierlich hervorgehoben, als ob der Dichter einem Chor vorsänge, und den Widerspruch darin nimmer bemerkt. Von den Eintheilungen in Vorgesang, Weihgesang und Lobgesang mag ich gar nicht einmal reden. Und bei dieser Gedankenlosigkeit über die Ausbildung des Ganzen meynte Bürger dennoch mit der letzten ausgeputzten Gestalt des Gedichtes einen Kanon für die Poesie aufzustellen, wie der des Polyklet für die Bildnerei gewesen. Das ist gerade, als hätte Polyklet seinen Kanon nicht durch die Vollkommenheit der Proportionen, sondern durch fleißiges Poliren der Bronze zu Stande bringen wollen. Ja er hoffte, dieses Gedicht sollte vermögend seyn, die Sprache auf mehrere Jahrhunderte zu fixiren, »soweit es nämlich in Deutsche Diction und Vers-Mechanik vermittelst ewig schöner Gedanken und Bilder hineingriffe.« Den beschränkenden Zusatz verstehe ich nicht recht, denn da in der Sprache alles zusammenhängt, so möchte sie schwerlich theilweise zu fixiren seyn. Aber zu welchem Minimum mußte ihm die unendliche Fülle und der ewige Wandel des menschlichen Geistes, der auch nur in Einer Sprache sich regt und bewegt, zusammengeschrumpft seyn, um dergleichen Wirkungen von einem Gedichte zu erwarten, das bei geringem äußern Umfange, auf das glimpflichste gesagt, leer ist, und nichts von dem besitzt, was die Gemüther in allen ihren Tiefen ergreift und sich unauslöschlich einprägt.

Bei den Zweifelsknoten, zwischen denen sich Bürger mühselig herumwindet, hätte er oft nur die Frage um einen Schritt weiter zurückführen dürfen, um zu sehen, daß sie ganz anders gestellt werden müsse, und um dann auch eine ganz verschiedene Antwort auszumitteln. Gleich anfangs erzählt er das lächerliche Unglück, welches ihm mit dem Refrain begegnete, den er auf keine Weise sich und andern völlig recht machen konnte, der, je öfter er ihn umschmolz, um so übler gerieth, so daß er endlich genöthigt war, durch einen Machtspruch Einhalt zu thun. Ich glaube es wohl: er hätte noch zwanzigtausend solche Refrains machen können, ohne einen vollkommen guten darunter zu finden; die Aufgabe gehört ihrer Natur nach zu den unmöglichen. Der Refrain des Originals, der in einem einzigen Tetrameter besteht, soll in die doppelte Länge ausgedehnt werden, dabei findet keine Erweiterung des Inhalts Statt, und die Schmückung des Ausdrucks will Bürger selbst mit gutem Grunde möglichst vermieden wissen. Wie soll das in aller Welt ohne Zerren und Künstelei zugehn? Ueberdieß verursacht der so verlängerte Refrain nothwendig ein Mißverhältniß: er trennt die Absätze des Gedichtes viel weiter von einander, und eben so oft wiederhohlt, wie ihn Bürger wirklich gebraucht hat, nimmt er doppelt so viel Raum ein, wie im Original. Aber wenn der Refrain in zwei kürzere, einem Tetrameter gleichgeltende Zeilen übersetzt worden wäre, so hätten diese ohne Reim bleiben müssen. Allerdings: es fragt sich eben, ob es überhaupt räthlich war, das Pervigilium auch bei einer freien Nachbildung in gereimte Verse zu übertragen?

Zwar scheint keine gereimte Versart größere Aehnlichkeit mit den trochäischen Tetrametern zu haben, als unsre sogenannten vierfüßigen Trochäen mit alternirenden männlichen und weiblichen Reimen. Allein sie verketten immer vier Zeilen zu einer kleinen Strophe, da in dem antiken Sylbenmaaße Vers auf Vers unaufhaltsam fortgeht. Alsdann trennt auch der weibliche Reim die erste Zeile weit bestimmter von der zweiten, als der Abschnitt die beiden Hälften des Tetrameters, der eben wegen seiner Länge bei dem leichten Rhythmus rasch zum Ende eilt. Bei uns hat jenes Sylbenmaaß daher den sanftesten und ruhigsten Liederton, da hingegen die Griechischen Kunstrichter dem choreischen Tetrameter den beweglichsten und leidenschaftlichsten Gang zuschreiben. Dieser stimmt auch im Original sehr gut zu dem Ausdruck trunkener Freude und allgemeinen Taumels bei der Wiederbelebung der Natnr, worin allein ich einen Hauch vom Geiste des classischen Alterthums zu fühlen glaube. Durch die Hauptzierde der Bürgerischen Nachbildung, die Reime, ist der Charakter des Gedichtes nicht nur verändert, sondern es ist eigentlich charakterlos geworden.

Ohne das hätte die Wahl der Bilder und Züge unmöglich eine solche Breite gehabt. Wie schon gesagt: durch Corrigiren war hier wenigstens für das Ganze nichts zu verderben; im Einzelnen ist es häufig geschehen, wie sich leicht zeigen ließe, wenn für unsern Zweck nicht der Beweis hinreichte, daß Bürger bei der Beschränkung seiner Kritik auf Diction und Versbau, selbst über diese Punkte nicht auf die Grundsätze zurückging, und aus irrigen Vordersätzen schloß. So nimmt er bei

den metrischen Bemerkungen gar keine Rücksicht auf den Gegensatz der gereimten und rhythmischen Versarten. Nicht selten liegt der Satz im Hinterhalte, die Poesie solle keine Freiheiten der Sprache vor der Poesie voraus haben: eine oft genug wiederhohlte und eingeschärfte Meynung, die aber von Leuten aufgebracht ist, welche Poesie und Prosa als entgegengesetzte und unabhängige Wesen in ihrem Kopfe nicht vereinbaren konnten, und deswegen, da man der Prosa zum nächsten Gebrauch doch nicht wohl entrathen kann, lieber die Poesie aufheben wollten. Meistens aber rügt er Versehen gegen die logisch-grammatische Genauigkeit, die nur durch eine ängstliche Zergliederung merkbar werden, auf welche die Poesie, als eine Kunst des schönen Scheines, gar nicht eingerichtet zu seyn braucht. Es giebt zwar in ihr sowohl Miniaturen als Decorationsmalereien, aber für die mikroskopische Betrachtungsart ist keines ihrer Werke bestimmt, und ein Gedicht, welches dem Leser Muße und Lust dazu ließe, könnte schon desfalls keinen Werth haben. Und doch ist Bürger seiner Sache dabei so gewiß, daß er den Vorwurf der Kleinlichkeit und Pedanterei mit folgendem Ausspruche abweist: »Ich verkündige allen denen, die es noch nicht wissen, ein großes und wahres Wort: Ohne diese Sylbenstecherei darf kein ästhetisches Werk auf Leben und Unsterblichkeit rechnen.« Die Geschichte der Poesie muß ihm, als er dieses schrieb, gar nicht gegenwärtig gewesen seyn. Oder haben etwa Homer, Pindar, Aeschylus, Sophokles und Aristophanes diese Sylbenstecherei geübt? Und um aus der modernen Poesie nur Ein Beispiel anzuführen, wer war

weiter von ihr entfernt als Shakspeare? Ja wie läßt sich bei den Altenglischen Volksliedern, die Bürgern zu seinen schönsten Hervorbringungen die Anregung gaben, und also hoffentlich noch leben, nur daran denken? Dagegen sind manche, sogar auf die Nachwelt gekommene Werke der Alexandrinischen Dichter, die in dieser Sylbenstecherei keine gemeine Meisterschaft besaßen, doch nicht am Leben. In der neueren Poesie kann man diejenigen, welche sie mit besonderm Fleiße getrieben, und dennoch nie, außer im Wahne eines verkehrten Geschmacks gelebt haben, zu hellen Haufen aufzählen. Bürger verkannte sich selbst und seinen Werth mit dieser ängstlichen Sorge um die kleinen Aeußerlichkeiten der Poesie, worauf man den Spruch des Evangeliums anwenden kann: Ihr sollt nicht sorgen und sagen: was werden wir essen? was werden wir trinken? womit werden wir uns kleiden? Nach solchem allen trachten die Heiden. Trachtet am ersten nach dem Reiche Gottes und nach seiner Gerechtigkeit, so wird euch solches alles zufallen.

Ich habe im obigen Bürgers Maximen über Correctheit und sein Verfahren beim Ausbessern lebhaft bestritten: eine wider ihn ausfallende Entscheidung würde indessen zu seinem Vortheil gereichen, indem sie ihn von so vielem ungerechten Tadel seiner selbst und von den ertödtenden Correcturen befreite. Es thut weh, zu sehen, wie Bürger z. B. bei Molly's Werth (S. 501 u. f.) gegen sein eignes Fleisch wüthet, und Ausdrücke matt und gemein schilt, die nur dem Tone der Gesinnungen gemäß einfältig und naiv sind; wie er selbst in einem Gedichte von nicht mehr als drei Strophen Veränderungen ohne

Rücksicht auf das Ganze vornimmt, und so aus einem süßen herzigen Liede ein steifes verzwängtes Unding herausbringt, an dem nichts mehr zu erkennen und zu fühlen ist. Glücklicher Weise sind die Romanzen von allem solchen Ungemach verschont geblieben. Bürger mochte wohl einsehen, daß sein allgemeines rhetorisches Ideal einer guten reinen Schreibart (dem er bei den lyrischen Gedichten unbedingt opferte, da doch nichts unter der Rubrik rhetorischer Fehler aufgeführt werden kann, was nicht in der Poesie an seiner Stelle gut wäre;) hier nicht anwendbar sey, ohne alles umzustoßen. Daß indessen in den meisten Romanzen viel und oft ausgestrichen worden, ehe sie öffentlich erschienen, ist gewiß, und daß sie zum Theil besser, nämlich ungekünstelter und freier von Manier würden ausgefallen seyn, wenn frühere Lesearten stehen geblieben wären, nur zu wahrscheinlich.

Die kritischen Aufsätze und Veränderungen, womit wir uns bisher beschäftigt haben, sind zwar aus Bürgers letzter Periode; allein in der Vorrede zur zweiten Ausgabe kommen schon starke Aeußerungen über seine absondernde Ansicht des technischen Theils der Poesie vor; und in der Vorrede zur ersten verräth sich der grammatische Hang wenigstens durch die eigne so hitzig verfochtene Orthographie. Wenn man ferner bedenkt, daß die Nachtfeier der Venus, sein frühestes, und das hohe Lied, eines seiner spätesten Werke, ungefähr nach derselben Idee der Tadellosigkeit und einer absoluten Vollkommenheit der Diction und des Versbaues, da es doch nur eine relative giebt, ausgeführt und durchgearbeitet sind:

so kann man schwerlich zweifeln, daß die Maximen der Correctheit während seiner ganzen Laufbahn großen Einfluß gehabt haben.

Die Erwähnung des hohen Liedes führt mich auf einige seiner geliebten Molly gewidmete lyrische Stücke, die noch zurück sind. Ihr dichterischer Werth ist aber so mit der Verworrenheit wirklicher Verhältnisse verwebt, daß sie keine reine Kunstbeurtheilung zulassen. Man kann zum Theil die himmlischen Zeilen im Blümchen Wunderhold auf sie anwenden:

> Der Laute gleicht des Menschen Herz,
> Zu Sang und Klang gebaut,
> Doch spielen sie oft Lust und Schmerz
> Zu stürmisch und zu laut.

Besonders ist die »Elegie, als Molly sich losreißen wollte«, ein wahrer Nothruf der Leidenschaft, wobei das Mitgefühl jeden Tadel erstickt. Dagegen ist das Hohe Lied durch die Ausführung ein kaltes Prachtstück geworden, wiewohl die innige Wahrheit der Gefühle als Grundlage durchblickt. Man muß es der Zeit anheim stellen, ob sie diesen blendenden Farbenputz und Firniß mit ihrer magischen Nachdunkelung genugsam überziehn wird, um es die Nachwelt für etwas andres halten zu lassen.

Bürger hat das Verdienst, das bei uns gänzlich vergessene und nach lächerlichen Vorurtheilen verachtete Sonett zuerst wieder zu einigen Ehren gebracht zu haben. Indessen zeigt sowohl seine Behandlung desselben, als was er in der Vorrede darüber sagt, daß er die Gattung

nicht aus der Betrachtung ihres wahren Wesens begriffen hatte. Alles läuft bei ihm auf die Merkmale der Kleinheit, Niedlichkeit und Glätte hinaus, durch welche Foderungen die antithetische Symmetrie und unveränderliche Architektonik des Sonetts durchaus nicht erklärbar wird. Er nennt es »eine bequeme Form, allerlei poetischen Stoff »von kleinerm Umfange, womit man sonst nichts anzu»fangen weiß, auf eine sehr gefällige Art an den Mann »zu bringen; einen schicklichen Rahm um kleine Gemälde »jeder Art; eine artige Einfassung zu allerlei Bescherun»gen für Freunde und Freundinnen;« und ich befürchte, daß diese lose, diminutive und also dem obigen zufolge sonettähnliche Vorstellung vom Sonett immer noch nicht ganz außer Umlauf gesetzt ist. Das Beispiel der großen Italiänischen und Spanischen Meister belehrt uns, daß für das Sonett nichts zu groß, stark und majestätisch sey, was sich nur irgend nach materiellen Bedingungen des Raumes darein fügen will. Ja, es fodert seiner Natur nach die möglichste Fülle und Gedrängtheit, und Bürgers Sonette scheinen mir nicht genug gediegnen Gedankengehalt zu haben, um dem Nachdruck ihrer Form ganz zu entsprechen. Auch die bei den meisten getroffene Wahl der fünffüßigen Trochäen statt der eilffylbigen Verse oder sogenannten Jamben, worin er fleißige Nachfolge gefunden, ist ein Fehlgriff; was jedoch nur aus der Theorie des Sonettes, auf die ich hier nicht näher eingehen kann, sich einleuchtend darthun läßt.

Es ist nun noch übrig, etwas von Bürgers Uebersetzungen und dem Charakter seiner Prosa zu sagen. Unter jenen ist seine Arbeit am Homer die wichtigste: er hat sie

früh unternommen und lange dabei ausgeharrt. Ueber sein erstes Vorhaben, die Ilias zu jambisiren, hat er selbst in der Folge das nöthige gesagt. Die Gründe, womit er es in jugendlichem Eifer vertheidigte, können jezt, nach den Fortschritten unserer Sprache in der rhythmischen Verskunst, und nach der Entwickelung richtigerer Begriffe vom epischen Gedicht, niemanden mehr aufhalten: doch ist es interessant zu sehen, wie damals Punkte zweifelhaft schienen, über die der Erfolg nun so siegreich entschieden hat, und welche Stufen die poetische Uebersezzungskunst durchgehen mußte, um auf die jezige zu gelangen. Auch die jambischen Proben sind für das Studium der Sprache und um zu sehen, wie sich Bürger bei einer solchen Aufgabe aus dem Handel gezogen, immer noch lehrreich.

Bei der hexametrischen Uebersetzung hatte er sich eine beispiellose Treue vorgesetzt, und dieß redliche Streben, da sonst Entäußerung von seinen Eigenheiten eben nicht seine Sache war, ist nicht unbelohnt geblieben; unter allem, was er poetisch nachgebildet, ist nichts so frei von Manier, und sein langer Umgang mit dem Sänger hat ihm manches von seiner traulichen und naiven Weise zu eigen gemacht. Hätte Bürger Fertigkeit und Ausdauer genug gehabt, das Ganze zu beendigen und aufzustellen, so würde man seine Ilias neben die ältere Odyssee von Voß gesetzt haben, und ihm wären durch die Uebung die Kräfte gewachsen, noch fernerhin mit seinem alten Freunde zu wetteifern; da er jezt an der Voßischen Ilias und umgearbeiteten Odyssee Nebenbuhler von zu großer Ueberlegenheit bekam, wodurch

seine Bruchstücke, die ohnehin als solche nur eine bedenkliche Existenz haben, ganz in den Schatten zurückgedrängt wurden.

Aelter als seine homerischen Hexameter sind die in einem frei übersetzten Stücke des vierten Buchs der Aeneide, welche für die damalige Zeit (1777), wo es mit der Bearbeitung der alten Sylbenmaaße fast rückgängig werden wollte, allerdings zu loben sind. Die gelehrte Ausbildung des Originals sowohl in der Diction als im Versbaue, besonders in den Uebergängen der Sätze aus einem Hexameter in den andern, darf man nicht erwarten; auch fehlt es nicht an Ueberladungen und Manieren, doch zieht ein gewisser Schwung und leichte Fülle den Leser fort. Wie Bürger aus der Episode der Dido durch eigne Zusätze ein für sich bestehendes episches Gedicht hätte machen wollen, sehe ich nicht wohl ein; seine Aeußerung darüber war wohl nicht so ernstlich gemeynt.

Auch Proben einer Uebersetzung von Ossians Gedichten finden sich in der Sammlung. Ich sehe die Meynung sich immer erneuern, die Bürger ebenfalls hegte, daß dieß ein schweres Unternehmen sey; ich, für mein Theil, begreife nicht, wie man es anfangen wollte, den Ossian anders als gut zu übersetzen. Wenn man mich aber fragt: ob so etwas verdient übersetzt zu werden? so antworte ich dreist wie Macduff: Nein, nicht zu leben! Indessen stände von diesem empfindsamen, gestaltlosen, zusammengeborgten, modernen Machwerk, über dessen absoluten Unwerth ich mich nicht stark genug auszudrücken weiß, dennoch vielleicht ein Gebrauch zu machen. Da,

wie es scheint, in unserm Zeitalter jeder poetische Jüngling die sentimentale Melancholie einmal zu überstehen hat, so schlage ich vor, wie man jetzt statt der Kinderblattern mit den Kuhpocken abkömmt, sie künftig mit dem Ossian einzuimpfen; das Uebel wird auf diese Art am unschädlichsten und am wenigsten anhaltend seyn.

Bürgers Arbeit am Macbeth hat Celebrität erlangt, und doch ist sie die mislungenste unter allen. Bei den Hexengesängen erwartete man ihn in seinem eignen Fach, und er war es so sehr, daß sie manierirter ausgefallen sind als sein manierirtestes. Shakspeare hat auch hier seine gewöhnliche Mäßigung und Enthaltsamkeit geübt, man sieht, daß er die Zauberinnen, ohne den Volksglauben zu verlassen, der Würde einer tragischen Darstellung leise anzunähern suchte. In der Uebertragung ist alles ins Scheußliche und Fratzenhafte getrieben. Zwei Zeilen reichen zum Beweise hin.

Round about the cauldron go;
In the poison'd entrails throw.

Trippelt, trappelt, Tritt und Trott,
Rund um unsern Zauberpott!
Werft hinein den Hexenplunder.

Wo ist im Original nur eine Spur von der kindischen Tonmalerei des ersten Verses? Und wie verrucht müßten sich die Hexen auf dem Theater gebehrden, um den Worten mit ihren Bewegungen zu entsprechen? Nach dem Zauber p o t t zu urtheilen, müssen sie aus Niedersachsen gebürtig seyn. Aber wenn wir auch den Hexenplunder fahren lassen, kommen wir mit dem übrigen

nicht besser fort. Es leistet durchaus nicht, was es als prosaische Uebersetzung leisten könnte. Bei vielen Kraftausdrücken, und schwächenden Ausrufungen, die pathetisch seyn sollen, ist der Dialog nicht selten in platte Vertraulichkeit ausgeartet. Die Unschicklichkeit aller mit dem Schauspiel vorgenommenen Veränderungen, der Auslassungen, Umstellungen und verschieden vertheilten Reden, nach der Strenge zu rügen, würde unbillig seyn, da Bürger sich so bescheiden darüber erklärt, und bei der Bearbeitung durch einen fremden Antrieb geleitet ward. Wie seine eignen Zusätze beschaffen sind, kann jeder bei der Vergleichung sehen. So viel erhellet aus allem, und es dient zur Bestätigung des bei Gelegenheit von Lenardo und Blandine bemerkten, daß Bürger sich zu keiner reinen und ruhigen Ansicht des Shakspeare erhoben hatte.

Bellin, ein Fragment, nach dem Giocondo des Ariost, mußte freilich Fragment bleiben: denn wo hätte es nach diesem Anfange mit dem Ganzen hinausgewollt? Im Ariost ist die Geschichte, wie sichs für eine solche Novelle in Versen gehört, mit geistreicher Kürze erzählt; hier verliert sich der Erzähler nach einer schon zu weitläuftigen Vorrede sogleich wieder in endlose Abschweifungen, macht den Bellin, seinen Giocondo, ohne allen erdenklichen Zweck zu einem Dichter, und läßt den Lombardischen König über die ungerechte Verachtung der Poeten und der Poesie, endlich sogar über eine obscure Provinzial-Zeitschrift Dinge sagen, die, Gott weiß wie? dahin gehören mögen. Es ist ein sprechendes Beispiel, wie sorglos Bürger über Plan und Anlage eines

Gedichtes seyn konnte, während ihn die Ausputzung des Einzelnen bis ins feinste hinein beschäftigte. Denn sehr sauber gearbeitet sind die Stanzen wirklich: sie verdienen bei den Studien über den Gebrauch dieser Versart zum Scherzhaften und Drolligen in Betrachtung zu kommen. Nur wäre ihnen mehr Freiheit und Wechsel zu wünschen; sogar der Abschnitt nach der vierten Sylbe ist immer beobachtet, der als Regel bei fünffüßigen, nicht mit längeren und kürzeren Versen untermischten Jamben eine ganz unnütze und nachtheilige Fessel ist.

Pope's Brief der Heloise an Abelard ist in der Nachbildung ohne eigentlichen Zusatz fast um das Doppelte verlängert, was bei der einmal gewählten Versart unvermeidlich war. Die spruchreiche Kürze des Originals, die unter dem Pomp der Declamationen seinen besten Reiz ausmacht, ist in elegische Weichheit verwandelt. Die fünffüßigen Trochäen, die überhaupt nur in wenig Fällen zu empfehlen sind, machen bei einem so langen Gedicht ein ermüdendes Geschleppe. In fünffüßigen gereimten Jamben ließe sich schwerlich Couplet um Couplet geben; eher in Alexandrinern, die aber den Charakter schwächen würden. Das Gedicht soll eine Heroide seyn, und wenn es nur im Geiste dieser antiken Untergattung gedichtet wäre, so müßte sichs in elegischen Distichen schicklich übersetzen lassen. Da das aber nicht ist, und sich sonst kein passendes Sylbenmaaß dazu finden will, und auch sonst noch allerlei, so müssen wir schon sehen, wie wir uns im Deutschen ohne selbiges behelfen.

Die Königin von Golkonde ist das fantastelose aber witzige Mährchen von Boufflers in freie gereimte

versteinernde Kraft dessen Beschaffenheit erklären können. Die Zueignung an den Luftgeist Ariel kündigt fälschlich eine recht leichte hingegaukelte Dichtung an: sie ist aber ehrlicher als sie selbst weiß, indem sie es durch ihre ungemeine Geschraubtheit deutlich wieder zurücknimmt. Das Gedicht soll, so viel wir haben entdecken können, ein spaßhaftes Mährchen seyn: aber der Himmel weiß, was für ein Mährchen und was für Spaß! Ein Mährchen ohne Verwickelung und Auflösung, überhaupt ohne Fortgang, ohne Erfindung, ohne Darstellung; und erzwungener, frostiger, feierlich-ernsthafter, unlustiger Spaß ohne Geist und Gehalt. Spaßhaft wird dem Leser gewiß nicht zu Muth, der diese Abenteuer mit der Voraussetzung zur Hand nimmt, es müsse in einem angeblichen Kunstwerke doch irgend ein Sinn, ein Zusammenhang, eine Beziehung der Theile auf einander zu finden seyn.

Alin, ein spanischer Ritter, verrichtet in Africa eine Menge ganz ernsthafter Heldenthaten, und zeigt sich überall tugendhaft und als den Retter der Unterdrückten; hierauf erlegt er in Japan ein Ungeheuer, und als ihn der Wirbelwind einer blinden Willkühr plötzlich nach Egypten führt, so geräth der Verfasser, bei Gelegenheit daß der Held sich mit den dortigen Alterthümern abgiebt, in eine Erzählung seiner litterarischen Laufbahn hinein, wobei Alin immer durch spitzfindige Gelehrsamkeit oder verkehrten Geschmack lächerlich erscheinen soll. Dann wird der Faden seiner handgreiflichen Thaten wieder aufgenommen: Alin bringt auf dem Brocken den Teufel um, und der alte Witz von einer Lücke im Manuscript endigt das vom Erzähler selbst eingestandene Einerlei der

Entwerfen; mehr in der Romanze und dem leichten Liede als in der höheren lyrischen Gattung einheimisch; in einem Theil seiner Hervorbringungen ächter Volksdichter, dessen Kunststil wo ihn nicht Grundsätze und Gewöhnungen hindern, sich ganz aus der Manier zu erheben, Klarheit, rege Kraft, Frische und zuweilen Zierlichkeit, seltner Größe hat.

XVI.

Matthisson, Voß und F. W. A. Schmidt.

Eine Zusammenstellung.

1800.

1.

Matthisson.

Von dem Lieblinge unserer schwärmerischen Freundinnen der empfindsamen Landschaftmalerei ist kürzlich dreierlei erschienen: Basrelief am Sarkophage des Jahrhunderts, Alins Abenteuer, und ein Nachtrag zu seinen Gedichten.

Vielleicht giebt es auch für die Poesie einen Lapidarstil, in welchem sich eine so große Masse, wie die wichtigsten Thaten und Begebenheiten eines denkwürdigen Jahrhunderts ausmachen, ohne Formlosigkeit und mit lichter Anordnung zur bündigen Kürze einer Inschrift zusammendrängen ließe. Aber wer von einem Jahrhunderte würdig reden will, muß die Uebersicht

eines Jahrtausends dabei im Sinne haben. Von zufällig und persönlich bestimmten Eindrücken des Augenblicks dabei ausgehen, heißt, mit einer Sinnesart, die nicht über die Mauern einer kleinen Stadt hinaus kann, die Geschichte eines Reiches schreiben, oder den Himmel aus einem engen Brunnen heraus übersehen wollen. Das Basrelief am Sarkophage des Jahrhunderts entspricht daher seinem Titel gar nicht, wenn es bloß von dem Unheile der politischen Factionen und des gegenwärtigen Krieges, und von der dabei erlittenen Schmach Deutschlands redet. Machen diese partialen Begebenheiten der letzten Jahre das Jahrhundert aus? Und gesetzt, sie könnten es vertreten, so giebt es doch wohl für sie im Zusammenhang der Bildungsgeschichte des gesammten Menschengeschlechtes noch einen ganz andern Gesichtspunkt; und ein Geist, der sich zu diesem erheben kann, wird schwerlich bei dem einseitigen Jammern über physische Leiden stehen bleiben.

Es scheint überhaupt mißlich, dichterische Kunstnamen aus der Bildnerei zu entlehnen: soll aber der Name Basrelief für ein Gedicht gelten, so läßt er offenbar die klarste und ruhigste Darstellung eines Gegenstandes erwarten, am wenigsten lyrische oder lyrisch seyn sollende Ergießungen einer Stimmung darüber. Also auch hierin hat der Verfasser nur eine verworrene Vorstellung von seiner eignen Absicht gehabt. Sein Gedicht ist eine sogenannte Ode, und zwar nach Ramlerischem Zuschnitt: Die Ode an den Frieden hat ihm dabei am meisten vorgeschwebt, und da diese einer der wenigen schönen jugendlichen Blicke von Ramlers nachher bis zur gänz-

lichen Austrocknung dürftigem Geiste war, so wäre die Wahl des Vorbildes an sich nicht zu tadeln. Allein die Nachfolge geht bis zur Erinnerung an ein paar einzelne Strophen. Dann tritt auch jenes Gedicht mit weniger Anmaaßung auf, es hat mehr Einfalt und Natürlichkeit, und ohne durch innige Herzlichkeit zu rühren, widerspricht es doch nicht aller Theilnahme durch Künstelei und Peinlichkeit. Hier lautet es gleich anfangs:

Von Africa bis zu des Gotthards Wolkenpfaden
Ras't furchtbar der Zerstörung Wuth,

und nachher:

Des Krieges ehrner Fuß zertrat,
Von Irlands Riesendamm bis zu den Katakomben
Parthenope's, die Saat.

Wie soll man an den Schmerz des Dichters glauben, an welchem nicht nur die Geographie, sondern geographische curiosa, die er auch nicht ermangelt in Noten zu erläutern, so großen Antheil haben? Mit Recht kann es von dem Gedichte heißen, was dem Jahrhundert Schuld gegeben wird:

Das Mitgefühl verdumpft: man hört mit kaltem Lächeln,
Was tief die Seele sonst bewegt;

aber nicht aus dem angeführten Grunde:

Seit jeder Zephyr, der uns kühlt, ein Todesröcheln
Auf seinem Fittig trägt.

— Als ob der Zephyr damit bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts gewartet hätte, und das Sterben nicht von jeher Sitte gewesen wäre!*) — sondern weil ein

*) Diesen unaufhörlichen Wechsel von Geburt und Tod hat

jeder Vers, der uns, statt zu erwärmen, abkühlt, irgend eine anmaaßende Kostbarkeit oder Ziererei auf seinem schwerfälligen Fittig trägt. Eben so hohler Wortklang ist der patriotische Aufruf an die Deutschen, zu welchem schließlich noch die Geister der Helden bemüht werden, bei welcher Gelegenheit der Verfasser auch den Trumpf der altfränkischen Vorstellungen über das Verhältniß der Deutschen und Franzosen, die Schlacht bei Roßbach, glücklich ausspielt. Kurz, vom Jahrhundert finden wir bloß unbestimmte Allgemeinheiten, von einem Sarkophage hat das Gedicht die Eigenschaft an sich, daß es todtes und nicht lebendiges verwahrt, und zum Basrelief fehlen ihm nur Figuren und Stil; die Kälte und Härte des Steins hat es, aber nicht einmal einer edlen Steinart: das Velin, worauf es gedruckt ist, stellt geglätteten Marmor weit besser vor.

Mit eben solcher typographischen Pracht, und noch mit Vignetten verziert, erscheinen Alins Abenteuer. Daß der Dichter uns gleich auf dem Titelblatt das Haupt der Gorgo entgegenwirft, darf den Beurtheiler nicht schrecken: auswärts gewandt, wie es jetzt steht, muß es sich auf die unausbleibliche Verwunderung des Lesers beziehn; nach dem Gedichte zugekehrt, hätte ihre

---

schon Lucretius auf eine wahrhaft erhabene Weise ausgedrückt:

miscetur funere vagor,
Quem pueri tollunt, visentes luminis oras:
Nec nox ulla diem, neque noctem aurora, sequuta est,
Quae non audierit, mixtos vagitibus, aegros
Ploratus, Mortis comites, et Funeris atri.

Geschichte, die eigentlich keine ist. Doch es ist unmöglich, durch den bloßen Abriß einen Begriff von den vorkommenden Disparaten zu geben, und der Unglaublichkeit wegen müssen wir ein paar Proben hersetzen. Der Anfang lautet so:

Früh, bei des Morgensterns Erbleichen,
Verließ Alin der Väter Schloß:
Laut wieherte, zum guten Zeichen,
Dreimal sein Andalusisch Roß.

Gleich den Alciden und Rinalden,
Grüßt' er, mit seinem Schildkumpan
Hans Degenhaupt von Unterwalden,
Der Helden lorbervolle Bahn.

Zuerst erschien er in Marokko,
Wo ihm ein abgefeimter Skies,
Des Gauklers Urbild im Tarokko,
Der Kaiserstadt Armiden pries.

Taub wie Ulyß, der Vielgereiste,
Dem schmelzenden Sirenenton,
Eilt' er, gewarnt vom bessern Geiste,
In sausendem Galopp davon.

Den Dey, der Mörderhorden schirmte,
Durchrannt' er mit demantnem Spieß,
Und malmte seine stolzbethürmte
Granitne Felsenburg zu Kies.

Entkerkerte gefangner Weiber
Ein ganzes Türkenparadies,
Indeß der Schildknapp ihre Räuber
In siedend Bergöl tauchen hieß.

Zwölf Ritter, durch Cytherens Gnade
Mit Rosen Amathunts bekränzt,
Höhnt' er zurück zum stillen Pfade,
Wo hehr des Nachruhms Tempel glänzt.

Hüllt' einen Fant, der, halb verschäfert,
Oft mit Sonett und Madrigal
Des Hains Dryaden eingeschläfert,
Zu besserm Zeitvertreib in Stahl.

— — — — — — — — — —

Den Vicekönig, noch verwundet
Durch edler Fraun gerechte Wehr,
Sandt', in ein Stachelfaß gespundet,
Er auf dem nächsten Strom' ins Meer. u. s. w.

Folgendes sind Stücke aus dem litterarischen Theile der Biographie:

Er zählt' im zarten Lebenskeime
Die Sippschaft bis zum jüngsten Tag,
Und jede Million der Bäume,
Die deutlich in der Wallnuß lag.

Welch Staunen! als, vom Erstlingspiepen
Der Brut im Ei, sein Preistractat
Verherrlicht durch Boboni's Typen
Ans Licht in Salamanca trat.

Des Paradoxen großer Priester,
Sprach er dem Anerkannten Hohn;
Merkurs germanischen Tornister
Warf er im Zorn vom Helikon.

Wie blühst du, rief er, hier so spärlich,
O Zauberblume des Genie's?
In Fülle zog dich, Seltne, jährlich
Vordem das Treibhaus zu Paris.

Noch immer in Apolls Revieren,
Clarissa, Tristram, Agathon?
Nach Rußland euch zu deportiren,
Bemannt sich die Fregatte schon.

Hier dulden wir nur Mönchsgesichter,
Der Humpen Klang, des Turney's Kampf,
Gespensterklubb, vermummte Richter,
Banditengräul und Höllendampf.

A l'ordre! brüllt' er ungezogen,
Als, bei der Musen Weihgesang,
Sich königlich zum Sternenbogen
Ein Riesenadler, Göthe, schwang.

Wer schnöder Gleißner Mystik haßte,
Wer Garve, Mendelsohn, und Kant
In Kopf und Herz lebendig faßte,
Hieß Frömmler ihm und Obscurant.

Er lästerte der Vorwelt Schätze
Im Vatican und Capitol, u. s. w.
— — — — — — — — —

Ihm lag Athen in gleicher Ferne
Mit Grönland und Botanybay;
Drum zeigt' er klar: Wie das Moderne
Des Bildners ächter Kanon sey.

Die Lust am Nackten zu verwürzen,
Modernisirte, sehr galant,
Alin durch Pantalons und Schürzen
Des Paradieses Urgewand;

Vergoldete die Zwickelbärte
Den Heiligen des Laterans;
Pflanzt' einen Cherub mit dem Schwerte
Fromm auf das Grabmal Hadrians;

— — — — — — — — — —

Sprach zu des Coliseums Mauern:
Zerfleischter Christen Todesruhm,
Verwegne! wollt ihr überdauern?
Und stürzte sie zu Baustoff um;

Löst' am Gebälke die Verkröpfung,
Durch ein Decret, vom Künstlerbann,
Und predigte, bis zur Erschöpfung,
Im Volkston gegen Winkelmann;

Kam oft gespornt, recht sanskülottisch,
Zu Ball, Concert und Pikenik,
Den deutschen Dreher walzt' er schottisch,
Und gähnte frech bei Glucks Musik;

Pries auf Luteziens Theater
Den Gang des griechischen Kothurns,
Und schaute voll entbrannter Krater,
Den Mond? O nein! den Ring Saturns. u.s.w.

Die Art, wie in der zuletzt angeführten Strophe Alins Geschmack am Französischen Trauerspiel mit seinen astronomischen Träumereien durch ein Und verknüpft ist, kann

ein Bild von Zusammenhange des Ganzen abgeben. Wie stimmt es zusammen, daß der Bewunderer der ehemaligen Französischen Litteratur, der Goethe unregelmäßig findet, die Deutschen Ritterromane vorzieht? daß der, welcher Garve und Mendelsohn Frömmler nennt, aus abergläubischem Eifer die Denkmäler des Alterthums schändet? Haben nur eine Menge Verkehrtheiten des Zeitalters auf Eine Person zusammengehäuft werden sollen, so ist auch das gänzlich verfehlt: wer setzt heutiges Tages Bernini über die Antike? Eben so sind die gelehrten Anspielungen zum Theil veraltet: wo ist z. B. noch von der Einschachtelungs-Theorie die Rede? Dazwischen stehen nun ganz erlaubte und ehrbare Untersuchungen, die Alinen allerdings Ehre gemacht haben würden, wenn er etwas taugliches darüber geschrieben hätte. Man sieht also von keiner Seite, wo es hinaus will, und wenn man damit die ersten Abenteuer zusammenhält, die ohne weitere Beziehung doch gar zu ungesalzen wären, so wird man fast versucht zu glauben, das Ganze sey nicht buchstäblich zu nehmen, es stecke irgend eine allegorische Bedeutung dahinter. Aber, nicht gerechnet, daß es eine unbillige Zumuthung wäre, sich an einer solchen Einkleidung derselben den Kopf zu zerbrechen, so müßte doch irgendwo ein Endchen vom Faden der Ariadne hervorgucken. Ungeachtet es also scheint, als wollte die voranstehende Sphinx so etwas glauben machen, bleiben wir dabei, daß das Geheimniß des Mährchens wie mancher Orden darin besteht, gar keines zu haben. — Was rein und wahrhaft fantastisch ist, wird freilich eben dadurch wieder symbo-

lisch: es entsteht dann ein beständiges aber unbestimmtes Anspielen, das eben mit der Auflöslichkeit in einen Begriff den größten Theil seines Reizes verlieren würde. Das ist der Fall bei Goethe's Mährchen, wo der Wechsel der heitersten vorüberziehenden Erscheinungen von geistigen Anklängen wie von einer unsichtbaren Musik begleitet wird. Hat der Verfasser etwas ähnliches im Sinne gehabt, so wäre er auf den schlimmsten Abweg gerathen. Die Anspielungen sind derb genug ausgeschrieben, nur die Bilder erscheinen nicht. Statt daß dort die Fantasie auf ihren eignen Flügeln getragen wird, geht hier die Künstelei unbeholfen auf den Stelzen harter Verse und seltsamer Reime einher. Was endlich den Scherz und die Ansprüche auf Satyre betrifft, so machen die Noten, in welchen noch die abgenutzte Form eines Commentars mit erdichteten Namen wiederkömmt, es bis zum Ueberflusse klar, daß es dem Verfasser niemals eingefallen ist, der Witz müsse auf etwas gehen. Diese zum Theil obendrein erborgten Einfälle stehen hier als nichts, aus nichts und zu nichts.

Merkwürdig bleibt bei allem dem die Verirrung gewiß von einem Dichter, den man immer unter den Correcten gepriesen hat, und wer ein poetisches Naturaliencabinet hält, mag sogleich diesem Petrefactum von Fratzen ohne Fantasie, von nüchternen Fieberträumen, von ungenialischer Tollheit einen ausgezeichneten Platz darin anweisen. Den etwanigen Nachahmern dient zur Nachricht, daß sie sich Fehler wie diese nicht ohne große Mühseligkeit erwerben werden. Denn ohne Zweifel hat es der Erzähler noch saurer gehabt als der Leser und selbst

als der Vorleser, dem doch manchmal von »des Wortsschwalls Katarakte« die Zähne knacken möchten, und dieß Mährchen ist wohl eben so wenig als Rom in Einem Tage gebauet oder gedrechselt.

Wenn man sich nun unter Matthissons früheren Arbeiten nach etwas umsieht, das als Uebergang ein solches Extrem einigermaßen begreiflich machen könnte, so bietet sich in dem Nachtrage, der großentheils in den Schillerischen Almanachen abgedruckte Gedichte enthält, gleich zuvörderst die Sehnsucht nach Rom dar. Eine auffallende Aehnlichkeit in der ganzen Manier, dieselbe überladene Eleganz und leere Gedrängtheit des Ausdrucks, dasselbe Haschen nach ungewohnten Reimen, die mit fleißiger Künstlichkeit zusammengebracht sind, sogar bei der großen Verschiedenheit der Gattung und des Gegenstandes dasselbe Sylbenmaaß. Aber die Hauptähnlichkeit liegt in dem gänzlichen Mangel an Zusammenhang, Reihenfolge und Fortschritt. Eben so wie man die Abenteuer Alins beliebig durch einander würfeln und auf den Kopf stellen könnte, ist auch die Sehnsucht nach Rom ein bloßer Cento von Erinnerungen, wo man gar nicht sieht, wie eine die andre anregt, und die sich eben so gut ganz anders hätten stellen lassen. Indessen weil die geschilderten Gegenstände doch alle in Rom befindlich sind oder waren, und von selbst unter gewisse Rubriken fallen, so tritt hier noch eine Art von Ordnung und Einheit ein, wiewohl gar keine poetische. Hingegen im Alin, wo sich der Dichter ohne einen solchen fremden Halt ins weite gewagt, hat er völlig die Tramontane verloren, und man kann ohne Bedenken sagen,

daß, wer einmal so etwas macht, niemals ein Ganzes muß haben machen können. Dieß ist nun die andre Beziehung, worin das eben genannte Gedicht mit den früheren steht: als psychologische Erscheinung muß es aus diesen erklärt werden; kritisch betrachtet kann es Licht über sie verbreiten. Zwar soll und kann eine mißlungene Hervorbringung dem Verdienste besserer nichts abziehen, wohl aber kann eine manierirte Ausartung, wenn sie aufs äußerste gediehen ist, die Spuren und Keime derselben Manier da entdecken lassen, wo vorhin andre Vorzüge darüber verblendeten.

Die Gedichte, welche Matthissons Ruhm hauptsächlich gegründet haben, sind von der landschaftlichen Gattung. Sie schildern theils ausgezeichnet schöne Gegenden, oder wo dieß nicht der Fall ist, leiht ihnen doch die Bekanntschaft des Verfassers mit der großen und anmuthigen Natur in der Schweiz, dem südlichen Frankreich und Italien, einen glänzenden Widerschein. Außerdem ist das Neue, was sie günstig von der meisten bisherigen beschreibenden Poesie unterscheidet, der Gebrauch lyrischer in Strophen abgetheilter Sylbenmaaße. Zwar hatte schon Haller die Alpen in einer Art von Strophen geschildert, aber diese waren bei ihrem Umfange mehr auf das rhethorisch Didaktische und Sentenziöse eingerichtet. Die fortgehenden reimlosen Versarten begünstigten bei Thomson und Kleist die ursprüngliche Formlosigkeit der Gattung, und trieben sie in zufällig durch Zeit und Ort an einander gereihten Naturerscheinungen herum. Die engere metrische Begränzung ladet von selbst dazu ein, ein landschaftliches Gemählde abzusondern und musikalische

Einheit hineinzubringen. Hierin hat ein philosophischer Beurtheiler die Ausübung des Dichters mit seiner Theorie von der Möglichkeit der ganzen Gattung übereinstimmend zu finden geglaubt: aber es könnte leicht ein tieferes Nachdenken bei der Betrachtung als bei der Hervorbringung aufgewandt worden seyn. Wenigstens verräth es keine bis zur Klarheit gediehene Absicht des Dichters, wenn er die Sylbenmaaße so willkührlich und unpassend wählt, z. B. eine Alpenreise in dreifüßigen Jamben beschreibt. In andern Stücken ist die Bilderreihe gar nicht hinlänglich lyrisirt, um zu dem Gebrauche selbst einer leichten Liederstrophe zu berechtigen. Das Gedicht auf den Genfersee, das nur in einer ähnlichen Epoche des correct sentimentalen Geschmacks eben so berühmt werden konnte als Gray's Elegie auf einem Kirchhofe, ist durchaus kein Ganzes, und nachdem beträchtliche Stücke vorn und hinten dazu gekommen, und in die Mitte hineingeschoben sind, noch weniger als anfangs. Wie passen, um nur eins anzuführen, die Erinnerungen an Rousseau's Heloise zu dem unmittelbar vorhergehenden Stücke aus der Urgeschichte des Erdbodens? Die empfindsame Mattigkeit des Schlusses hat man schon öfters gerügt; aber so viel ich mich erinnere, ist es noch nirgends bemerkt worden, daß der Gedanke, die uralte Wüstenei in jenen Gegenden mit ihrem jetzigen so lachenden Anblick zu contrastiren, und die Hauptzüge dieser Schilderung aus Johannes Müllers Geschichte der Schweiz (1 B. S. 3 u. 4) entlehnt scheinen: nur daß die Prosa des Geschichtschreibers viel größer und bedeutender darstellt. — Allerdings hat das Gedicht einzelne ge-

lungne Stellen und schöne Zeilen. Diese haben sein Glück gemacht, und mußten es machen, da die meisten Leser sich nie dazu erheben, irgend eine geistige Hervorbringung als ein Ganzes zu betrachten. Wie hätte es sonst der Bemerkung entgehen können, daß Matthisson selbst in den kleinsten Compositionen nicht Ton und Colorit zu halten weiß?

In dem Liede: die neue Heilige, finden sich folgende Erwähnungen unmittelbar nach einander: Pygmalion, eine Göttin, Anspielung auf Orpheus oder Amphion, der Tanz der Elfenkönigin, Geistergruß, ein Irrlicht das nachher zum Heiligenscheine wird, wiederum Oberon, und endlich Raphaels Madonnenbilder. Ist es wohl möglich, in sieben kurzen Strophen die Fantasie ärger aus einem fremdartigen Gebiete ins andere zu hetzen? So beginnt »der letzte Trost« mit der Schilderung einer düstern Nacht, von allen nordischen Schauern begleitet, die dem Dichter, schon wunderlich genug, die Schmerzen der Sehnsucht lindert. Hierauf blinken ihm die Sterne (da es noch zwei Strophen vorher, in dem — wohl zu merken! — nicht beweglichen sondern stillstehenden Gemählde so neblicht und stockfinster war;) Hoffnung in die Seele, und mit der vierten Strophe ist er auf einmal glücklich von der Unsterblichkeit überzeugt. Welche Psychologie soll dieß erklären? Und wenn so etwas nicht incorrect zu heißen verdient, was soll dann den Namen führen?

2.

Voß.

Musenalmanache für 1796, 97 und 1800.

Der Herausgeber hat diese Sammlungen mit einer beträchtlichen Anzahl von Liedern in der schon bekannten Weise ausgestattet. Von einer neuen Seite lernt man ihn nicht kennen: aber gerade dieses unverrückte Stehenbleiben, oder Herumdrehen im Kreise giebt einen Aufschluß, denn es ist ein Kennzeichen der schon in Verhärtung übergegangenen Manier. Einige Stücke ernsteren Inhalts nähern sich dem, was aufgeklärte Kirchenlieder leisten sollen, denen es freilich an Schwung und Innigkeit zu fehlen pflegt. Die Gesinnung darin ist löblich, der Gedanke aber und die ganze Ansicht des Lebens und seiner Verhältnisse geht nicht über den Horizont des gemeinen Menschenverstandes hinaus. Andre sind in einer fremden Person gedichtet: irgend ein Knabe oder eine junge Näherin erzählt Schalkheiten, womit sich eine unschuldige Liebschaft anspinnt, ein Bauerbursch sagt einer wassertragenden Magd allerlei artiges, und dergleichen mehr. Das Lied ist zu eigentlicher Mimik nicht die geschickteste Form, wenigstens muß alsdann der musikalische Ausdruck den Abgang an der Unmittelbarkeit des mimischen ersetzen, und dieß kann durch keine Behandlung erlangt werden, wenn sich der Stoff nicht dazu eignet. So verdienstlich das Ergreifen der gemeinsten Naturen in ihrer ganzen Beschränktheit im Zusammenhange eines Romans oder Schauspiels seyn kann,

so wenig sagt es uns zu, wo sie für sich allein etwas bedeuten sollen; in einem lyrischen Gedichte erwarten wir schöne oder wenigstens anziehende Individualität. Allein wenn jenes recht gelungen seyn sollte, so müßte man nicht, sowohl in der Klarheit der eingeführten Personen über sich und ihre Empfindungen, als in Eigenheiten der Sprache, den Dichter immer hindurch hören.

Der größte Theil der Lieder bezieht sich auf Familienfeste, und würde, mit den bisherigen derselben Art zusammengetragen, ein ziemlich vollständiges ökonomisch-poetisches, nicht gerade Noth- und Hülfs-, aber doch Lust- und Arbeits-Büchlein ausmachen. Einige darunter besingen einen feineren Naturgenuß; viele haben dagegen ein körperliches Gewicht, und es wird fleißig darin gegessen und getrunken. Es ist gut, daß für die Haushaltung gesorgt werde: nur die Musen müssen es nicht thun. Sie hören auf, Göttinnen zu seyn, wenn sie sich mit dem alltäglichen Treiben des Menschen so gemein machen, da sie ihn vielmehr vor der unbedeutenden Leere des Lebens, in die er beständig zu versinken geneigt ist, bewahren sollten. Ein Familienfest, wie das in »dem Agneswerder« geschilderte, mochte recht artig seyn, wenn es durch eine geistvolle Unterhaltung gewürzt ward; aber wodurch sonst, als durch Sprache und Versification, wird es zum Gedichte, da die Einheit ganz zufällig und von außen gegeben ist, und die Bilder bloß, an den Faden einer gleichgültigen Aufzählung gereiht, auf einander folgen? Wodurch wird es insbesondre zum lyrischen Ganzen? Der Verfasser scheint hier und in ähnlichen Fällen den wesentlichen Unterschied zwischen

Natur und Kunst, den unermeßlichen Abstand von gemeiner Wirklichkeit bis zu schöner Dichtung ganz aus den Augen verloren zu haben. Gern sieht man in der Rosenfeier eine Sitte erneuert, womit ein zarterer Sinn, ein geistigeres Bedürfniß seinen Lebensgenuß erfinderisch zu schmücken wußte:

In ambrosischem Rosenkranze
Trank Anakreon singend aus.
Rosen kränzten den Held zum Tanze;
Rosen flocht er nach Kampf und Strauß.
Ros', auch Götteraltären,
Ros', auch heiligen Chören,
Gabst du Kränz' um den Opferschmaus.

und man läßt sich den Flug in die Fabelwelt gefallen, wenn er auch nicht ganz gelungen seyn sollte. Die Ode »vor dem Braten« (Alm. v. 96. S. 75.) ist dagegen ein rechter Gipfel von hausbackner Poesie. Der Titel ist noch zu allgemein; er sollte lauten, wie die umständlichen Angaben der Situation in alten Gebetbüchern: »Zu singen, bevor man einen gebratenen Hasen verzehrt, der nicht auf der Jagd erschossen, sondern von einem Bauern todtgeschlagen worden.« Dieser letzte Umstand macht obigen Braten zu einer dichterischen Behandlung noch um vieles untauglicher. Die Vorkehrungen der Küche pflegt man der Aufmerksamkeit seiner Gäste sorgfältig zu entziehn; und was ist geschickter, alle Eßlust zu verscheuchen, als wenn einem vorerzählt wird, wie das Thier, wovon man essen soll, in der Todesangst gequiekt hat? Um dergleichen Gesellschaftslieder noch entschiedener aus dem Gebiete der schönen Kunst zu verwei-

sen, frage man sich nur: welches Maaß von Geist und Bildung man wohl in geselligen Kreisen voraussetzen dürfte, die dadurch nicht herab, sondern heraufgestimmt werden, und wo sie keine Mittheilungen von besserem Gehalt verdrängen sollten? Durch Künsteleien der Sprache und des Versbaues wird der Mangel nur schlecht verkleidet. In folgenden Versen zum Beispiel:

Aber jeder bringt, wie billig,
Auch sein Theil von Muth!
Jeder lacht und lächelt willig;
Zank und Aerger fleucht vom Drillig
Weit nach Kalekut!

Wo des Putervolks Gekoller
Rothe Kämme schwellt:
Dorthin, Brüder, dorthin troll' er,
Wer als Eiferer und Toller
Uns den Schmaus vergällt!

Weg zu Tafelrechtsverletzern,
Krähn und Ueberkrähn!
Zu den Pfaffen, die verketzern,
Zu den Deutern und den Hetzern,
Die nicht Scherz verstehn!

macht es einen widrigen Contrast, eine in der That etwas platte Laune in wunderliche Ausdrücke und seltne Reime, denen der Verfasser überall nachjagt, gezwängt zu sehen. Ob »Krähn und Ueberkrähn« Infinitive oder Substantive im Plural seyn sollen? Manche der Vossischen Stücke sind ganz aus entstellenden Zügen, unedeln Bildern und gezwungenen oder niedrigen Ausdrücken zusammengesetzt, z. B. der gute Wirth, und Vaterfreude.

Der Frauentanz scheint hinter dem Rücken der Grazien gedichtet worden zu seyn: die groben sinnlichen Auffoderungen der Mädchen an ihre Bursche, (so nennen sie ihre Tänzer) verstoßen eben so sehr wie der handgreifliche Triumph der Frauen, die auf jene herabsehen, weil nur sie »das Männchen« mit zu Bett nehmen dürfen, gegen die Gefühle ganz gemeiner, geschweige denn veredelter Weiblichkeit.

Welchen Ton geselliger Lustigkeit soll man sich denken, wenn der Ehemann vor einem Schmause seine Bitten vorträgt:

> Frau, du bist so gut!
> Gieb mir meinen Hut,
> Heute mir zum Feste;
> Daß die lieben Gäste
> Uns nicht mißverstehn,
> Barhaupt mich zu sehn.

oder wenn es in der Merzfeier heißt:

> Klingt, und flecke Wein den Drillig;
> Unsre Frau verzeiht ja willig!

oder wenn in der »bunten Reihe« die Bildung der Männer durch den Umgang der Frauen in recht züchtigem Ernst mit dem Lecken der jungen Bären verglichen wird?

> Das ist ein wahres Wort,
> Was uns die Alten lehren;
> Wir brummten noch als Bären
> Durch düstre Wälder fort;
> Wenn nicht die Weiblein uns gezüchtet,
> Und uns gestellt und aufgerichtet.

Des Bären Weiblein leckt
Die ungeformten Klumpen,
Die zwar als Bären plumpen,
Doch regsam und gestreckt.
Selbst aufrecht lernt ein Bärchen wandern,
Und steigt nach Honig, wie wir andern.

Der Enthusiasmus des Essens bricht in der Kartoffelernte in ganz eigene fromme Ergießungen aus:

Kindlein, sammelt mit Gesang
Der Kartoffeln Ueberschwang!
Ob wir voll bis oben schütten
Alle Mulden, Körb' und Bütten;
Noch ist immer kein Vergang.

Wo man nur den Bulten hebt,
Schaut, wie voll es lebt und webt!
O die schön geterbten Knollen,
Weiß und roth und dick geschwollen!
Immer mehr, je mehr man gräbt!

— — — — — — —

Nur ein Knöllchen eingesteckt,
Und mit Erde zugedeckt!
Unten treibt dann Gott sein Wesen!
Kaum sind Hände g'nug zum Lesen,
Wie es unten wühlt und heckt!

Was ist nun für Sorge noch?
Klar im irdnen Napf und hoch,
Dampft Kartoffelschmaus für alle!
Unsre Milchkuh auch im Stalle
Nimmt ihr Theil, und brummt am Trog.

Die Milchkuh wird vermuthlich auch mitbrummen wollen, wenn das Lied gesungen wird, und man sieht nicht,

was sich gegen eine so schwesterlich angebotene Begleitung einwenden ließe.

Wo die Darstellung ihren Fleiß nicht an gemeine Wirklichkeit verschwendet, sondern sich einem idealischen Bilde nähert, wie in dem Rosenkranz und der Schläferin, fehlt doch ein gewisses Etwas, jener zauberische Duft, der alles lieblich verschmelzt, und jedes Wort, jeden Laut in der Verbindung zu etwas höherem und bedeutenderem macht. Die Arbeit der Hand, wie leicht und sicher sie auch sey, ist immer noch zu sichtbar. Gäbe es, außer der Kunst, noch ein Handwerk der Poesie, so würde Vossens Liedern der erste Rang nicht abzustreiten seyn. Hierin verhalten sie sich zu den Schmidtschen, bei aller Aehnlichkeit der Gegenstände und zum Theil auch der Sinnesart, wie ächte Englische Manufacturwaaren zu schlecht nachgemachten. Für jemanden, der genau in diese Studien eingeht, kann Vossens Behandlung der Sprache (deren Eigenthümlichkeit ein Gemisch aus Erneuerung altdeutscher Wörter und Wendungen, aus Niedersächsischem Provinzialismus und gelehrter Ummodelung ist;) und der Sylbenmaaße immer lehrreich seyn. So hat er in der Schläferin die gleitenden Reime, die überhaupt im Deutschen selten, und seit den älteren Dichtern, zum Beispiel Weckherlin, sehr aus der Acht gelassen sind, mit Erfolg durchgeführt: nur würde es noch anmuthiger seyn, wenn sie mit weiblichen, nicht mit männlichen abwechselten.

3.

Vergleichung.

Die Verwandtschaft zwischen den Vossischen und Schmidtschen Liedern ist einleuchtend genug: bei manchen gehört schon ein geübtes Ohr und Urtheil dazu, beim ersten Vorlesen zu entscheiden, von wem sie sind. Ich glaube, es würde sich niemand verwundern, wenn man unter dem Windmüller den Namen Voß, und unter der Reise Schmidt läse. Der Unterschied liegt mehr in Aeußerlichkeiten: so wird z. B. bei den Vossischen Festen meistens jubilirt, daß es etwas so gutes zu essen und zu trinken giebt; der Prediger von Werneuchen freut sich hingegen, das er nichts besseres hat, ihm hat das Schicksal ein uneigennütziges Wohlgefallen an der Armseligkeit beschieden. — Paradoxer könnte es scheinen, wenn Mathisson mit beiden zusammengestellt wird. Von Schmidt steht er durch die Gegenstände am weitesten ab, und doch kann man Spuren genug aufweisen, daß bei einer Vertauschung des ganzen Kreises der Anschauungen, wenn sich dieß Experiment machen ließe, ungefähr dasselbe herausgekommen wäre. In Matthissons Kinderjahren sind viele Züge ganz im Schmidtschen Geschmack:

Den Tag, wo Nachbars Lotte
　　Zur Veilchenlese kam,
Den Teich, wo meine Flotte
　　Von Tannenborke schwamm;

Die alten Eichenstümpfe
Am schilfumrauschten Moor,
Die blaue Wassernymphe,
Gewiegt am schlanken Rohr;
— — — — — — — —
Die Schule, dumpf und düster,
Umrankt von Wintergrün,
Wo uns der ernste Küster
Ein Weltgebieter schien; u. s. w.

Wenn hingegen Schmidt (Alm. S. 169.) anhebt:

Dicht über Eis und Flimmerflocken wiegt
Sich Nebelgrau, umflorend das Gebüsch.

so ist hierin so viel Matthisson, als möglicher Weise in zwei Zeilen seyn kann. Ja in folgendem Sonett:

In der Nachtviole Grau verschmelzen
Allgemach des Abends Rosengluthen,
Schwebend im Gewässer, dessen Fluthen
Sanfter sich ans Muschelufer wälzen.

Müde von dem Gartenfleiß: vom Pelzen
Junger Apfelstämm' und Kirschenruthen,
Rast' ich hier zur Seite meiner Guten
Im Gebüsch von Haselnußgehölzen.

Nun, mein Liebchen, wider Durst und Hunger
Hol uns keinen Cyper, keinen Unger,
Aber Milch in meinem Deckelglase.

Klapp' ein Tischchen auf in diesem Grase;
Daß wir fröhlich unsre Heidelbeeren
Mit den lieben Kindern hier verzehren.

hat er im ersten Quartett Matthissons überladene Eleganz und fleißige Landschaftpinselei, im zweiten Vossens

häusliche Behaglichkeit, und in den beiden Terzetten seine selbsteigene Lobpreisung des Dürftigen vorzuführen gewußt. Eines solchen Mangels an Haltung wäre wohl Matthisson, aber gewiß nicht Voß fähig gewesen;*) und Mißgriffe, wie das Geschlepp der fünffüßigen Trochäen bei lauter weiblichen Reimen (nur Einmal hat Bürger diese unselige Wahl getroffen), und die Zwängung eines solchen Stoffes in die gebundene Form eines Sonetts, wo das letzte Terzett, welches der concentrirende Gipfel des Ganzen seyn soll, mit Heidelbeeren kümmerlich abgespeist wird: das sind Unglücksfälle, die dem Märkischen Dichter allein begegnen.

Die allen dreien gemeinschaftliche Jagd nach seltenen Reimen ist eine hervorstehende Ecke, wobei man die Verwandtschaft der Manieren auf der That ertappen, und das scheinbar Abweichende auf innre Uebereinstimmung zurückführen kann. Unstreitig können dergleichen Reime selbst

*) Ich habe hier zu viel gesagt, und sehe mich genöthigt, es zurückzunehmen. Auch in Vossens Liedern fehlt es oft an Haltung. Man lege zum Beispiel folgende Zeile einem einigermaaßen in der Dichtersprache bewanderten Leser vor:

> Unterm Einklang seliger Vereinung.

und gebe zu rathen auf, wovon hier die Rede ist? Vermuthlich wird er antworten: von der Harmonie der Sphären. Nun steht aber die Zeile folgendergestalt im Zusammenhange:

> Lieblich dreht der Tanz im Pantoffeltakt
> Mann und Weib herum, daß der Boden knakt
> Unterm Einklang seliger Vereinung.

im edlen Stil von sehr guter Wirkung seyn, wenn sie selbst edel und wohlklingend sind, die Hauptmomente des Gedankens oder Bildes hervorheben, und mit Nothwendigkeit an ihrer Stelle stehen. Wiederum wirft der scherzende Dichter den Reim mit Fleiß auf barocke und niedrige Wörter, und läßt sich zum Scheine von ihm beherrschen, weil die poetische Form auf diese Art sich selbst drollig ironirt. Führt aber der Reim in einem ernsthaften Gedichte ganz ernstlich das Regiment, brüstet er sich mit seiner Seltenheit, und mit nichts als seiner Seltenheit, wie bei Matthisson, Voß und Schmidt so häufig der Fall ist; so fürchte ich, dieß Verfahren würde, offenherzig in Grundsätzen ausgesprochen, eine umgekehrte Poetik geben, worin es hieße: das Dichten ist ein Mittel zum Versemachen; das Versemachen zum Reimen; das Reimen hilft wieder allerlei wunderliche Wörter und Redensarten an den Mann bringen, welches der letzte und endliche Zweck von allem ist. Eben so mit den Spracherweiterungen: sie sind dem ächten Dichter nur Mittel zur Bezeichnung der ihm vorschwebenden Schattirung. Wo sie an sich Zweck werden, da fallen so verschiedenartige Dinge wie die Provinzialismen und Kunstwörter der Landwirthschaft bei Voß und Schmidt, und die klassischen und artistischen Namen, die gesuchten Zusammensetzungen bei Matthisson, in poetischer Hinsicht in Eine Klasse.

Um das obige über die Verwandtschaft und Abweichung der Manieren anschaulicher zu machen, als es durch die umständlichste Entwickelung werden könnte, sey mir die Fiction eines Wettgesanges zwischen den

drei Dichtern erlaubt, wo jeder, durch das Medium gemeinschaftlicher Reime, aber in einem ihm besonders angemessenen Sylbenmaaße, dem Inhalte nach seine Eigenthümlichkeit behaupten soll.

Wettgesang.

Voß. Poesie wie die schwarze Suppe
Schmeckt euch allen noch einst: Gott gebs!
Matth. Stolz prangt mein Lied als Marmorgruppe,
Und täuschet fern den Blick, als leb's.
Schm. Rothbebackt wie ein gekochter Krebs,
Grüßt die Muse mich in schmutz'ger Juppe.

Voß. Keinen Sommer macht Eine Schwalbe:
Lieder fertig' ich Dutzendweis.
Matth. Wie Morgenduft die Flur entfalbe,
Das tusch' ich hin mit sauberm Fleiß.
Schm. Wer Begeistrung recht zu sparen weiß,
Braucht die ganze nie, und kaum die halbe.

Voß. Wie geschaukelte Mädchen wippten
Jambus mir sich und Anapäst.
Matth. In labyrinth'schen Bücher-Krypten
Such' ich mir Reime von Asbest.
Schm. Seht die Versbotanik eingepreßt,
Die gezackten hier, dort die gerippten.

Voß. Mag der muckende Krittler mucken,
Fort doch walzet die Melodie.
Matth. Umsonst bestürmt, gleich Mameluken,
Der Witzling meine Poesie.
Schm. Mich auch trifft der Pfeil des Tadels nie,
Von der Ente lernt' ich unterducken.

Voß. Stets, als wär' er ein Wamms von Büffel,
Hat mich ruhiger Sinn gewärmt.
Matth. Ach, meiner Brust entsinkt der Griffel,
Wenn Mordgier zur Entmenschung schwärmt.
Schm. Hier im Dörfchen sind wir ungehärmt
Von des Stadtvolks lästerndem Geschniffel.

Voß. Wer Eßgästen sein Haus verrammelt,
Nie sey leckeres dem bescheert.
Matth. Wo des Gefühles Lippe stammelt,
Ist schön die Sterblichkeit verklärt.
Schm. Ja, ein Biederherz wird hoch verehrt,
Wenn zuletzt der Schelm am Galgen dammelt.

Voß. Paß doch auf, o Gesell! und dréh um,
Denn der Braten verbrennt noch sonst.
Matth. Dich grüß' ich, Riesen-Coliseum
Daß du des Zeitstroms Sturz entronnst.
Schm. Weil du heut ganz leer den Wocken sponnst,
Fiekchen, komm und sing mir ein Tedeum.

Voß. Wie so lustig die Ferken quieken!
Gütig ist doch und weise Gott.
Matth. Zur Kunstbeschauung der Antiken
Ward meines Geistes Auge flott.
Schm. Nicht beneid' ich den Baron von Tott,
Pfeif' ich auf dem Blatt bei Friederiken.

Voß. Bei des winternden Heerds Geflacker
Lob' ich Schmauchen und Plaudern, wißt!
Matth. Umeis't Natur auch Thal und Acker,
Ihr Liebling fühlt, daß Sie es ist.
Schm. Und im Winter kommt der heil'ge Christ,
Da giebts Puppen und Dukatenkacker.

Voß. Doch wenn Bohnen nun blühn und Gurken,
Frisch spaziert in das Feld hinaus!
Matth. Die Gotthard, Schreckhorn, Jungfraun, Furken
Erklimm' ich dann mit kühnem Graus.
Schm. Uns lockt Frühling auch aus engem Haus,
Der Gelehrte mag am Pulte murken.

Voß. So genieß' ich mein Loos gar friedlich,
Bin von Laune nicht wetterwend'sch.
Matth. Er wohne nördlich oder südlich,
Sein Schicksal schafft sich selbst der Mensch.
Schm. Ich bin nie dem Himmel widerspänn'sch;
Schiert er mich, es ist mir doch gemüthlich.

Voß. Laßt einander uns denn verbrüdern!
Wir vollenden, geschaart, das Glück.
Matth. Der Freundschaft Lächeln zu erwiedern,
Strahlt sympathetisch euch mein Blick.
Schm. Und für mich ists kein geringes Stück,
Liebe Herren, euch mich anzubiedern.

Voß.

Matthisson, deine Naturabschildrung,
Süß wie Honig und weich wie Wachs,
Wird gefallen bis zur Verwildrung
Des Teutonischen Urgeschmacks.

Matthisson.

Bepflanzend mit Kartoffelknollen,
Wühlst du, o Voß! den Pindus um.
Gesotten, wird die Frucht Apollen
Entzaubern in Elysium.

Voß.

Schmidt, wenn sinnig du Reim' erfindest,
Wird das Hausgeräth schön benahmt.
Wenn du etwas nur Griech'sch verstündest!
Da gebrichts, daß dein Vers so lahmt.

Schmidt.

Voß, wie sollt' ich mich erkühnen, dirs
Nachzuthun in stolzen Hexamétern?
Aber was ich singe, glaube mirs,
Klingt harmonisch Micheln so wie Petern.

Matthisson.

Schmidt, deine Kunst ist sicher triftig,
Doch weilst du in der sand'gen Mark.
Schwing deinen Stab zum Wandern lüftig,
Und nähre dich mit Alpenmark.

Schmidt.

Dich bewundr' ich, wo ich dich versteh,
Matthisson! Doch deine Basrelieffer,
Die am Sarge sprießen in die Höh:
Ist das eine Art von Mauerpfeffer?

Alle.

Nun so schürzen wir uns zur Dichtung,
Hämmern Vers' im Cyklopentakt;
Hochklassisch wird durch weise Sichtung
Die Sprache, sonst so rauh und nackt.
Es gelingt uns, wie man Kuchen backt,
Diese löblich-nützliche Verrichtung.

Anmerkung
zum neuen Abdruck.

Der obige Aufsatz ist aus dem Athenäum abgedruckt, sonst unverändert, nur sind in dem Abschnitt von Voß einige Stellen aus einer früheren Beurtheilung in der Jenaischen Allg. Litteratur-Zeitung eingeschaltet. Wer sich die Mühe geben will, jene Beurtheilung ganz zu lesen, und die Gedichte damit zu vergleichen, der wird finden, daß ich gern jede Handhabe zum Loben ergriff, um den unerlaßlichen Tadel zu mildern, hingegen manche gute Gelegenheit zum Scherzen unbenutzt ließ. Ich verweilte bei den Liedern ernsteren Inhalts, ich rühmte die Gesinnung und Denkart, die sich darin kund giebt. Dieses, jetzt wiederhohlt, würde nur wie Spott herauskommen, nachdem Voß durch seine prosaischen Schriften einen für ihn selbst so nachtheiligen Commentar dazu gegeben hat. Er hatte eine ganz einzige Gabe, jede Sache die er verfocht, auch die beste, durch seine Persönlichkeit unliebenswürdig zu machen. Er pries die Milde mit Bitterkeit, die Duldung mit Verfolgungseifer; den Weltbürgersinn wie ein Kleinstädter; die Denkfreiheit wie ein Gefängnißwärter; die künstlerische und gesellige Bildung der Griechen endlich, wie ein nordischer Barbar.

Durch ein paar Zeilen, die man ohne Anstoß lesen kann, ließ ich mich schon bestechen, die Schläferin unter die idealischen Stücke zu zählen.

Du rothwangige Schläferin
Ruhst so lieblich im Klee,
Nicht Arkadiens Schäferin
Ruhte lieblicher je!

Gleich darauf heißt es aber:

Fremd, wie Böhmen und Spanien,
Sah das Mädchen mich an.
Unter Blüthencastanien
Stand ich lauschend, und sann.

In der ersten Zeile sind zwei sprüchwörtliche Redensarten zusammengeknätet; die eine: »Das sind ihm Böhmische Dörfer;« die andre: »Dieß oder jenes kommt einem Spanisch vor.« Die erste ist wohl daher abzuleiten, daß in den Böhmischen Städten beide Sprachen geredet wurden, in den Dörfern aber nur die Böhmische, so daß der Deutsche sich da nicht mehr verständigen konnte. Zu der zweiten Redensart mochte die strenge Kriegszucht Anlaß geben, welche der Herzog von Alba auch unter den Deutschen Truppen einführen wollte. Ich finde den Ausdruck schon bei einem Schriftsteller des siebzehnten Jahrhunderts. Die doppelte Fremdheit läßt sich nun aber auf den Vers selbst zurück wenden; und wenn eine andre Leseart stände, etwa:

Wie ein Löw' aus Hyrkanien,

oder:

Wie die Musen Uranien,

oder:

Wie ein Türk' in Albanien,

oder:

Kühn wie einst Lusitanien,

oder:

Wie am Fest Ephiphanien,

oder:

Wie das Land Akarnanien,

oder:

Wie Musarion Phanien,

oder mit geringerer Sorgfalt für die Reinheit des Reims:

Wie der Falk unter Kranichen;

so würde es, denke ich, den Lesern weder viel Böhmischer noch viel Spanischer vorkommen, als wie es jetzt lautet.

Bei dem Liede vor dem Braten muß ich einen Irrthum berichtigen: ich habe es buchstäblich genommen, da es doch nach der Absicht des Dichters allegorisch verstanden werden sollte. Man urtheile, ob ich zu entschuldigen war!

Sey willkommen, edler Hase,
Ehrenschmuck der Tafel heut!
Nimmer duckst du mehr im Grase;
Alle wir mit vollem Glase
Läuten dir ein Festgeläut!

Ha! dich fing der gute Bauer,
Dem du oft den Kohl geraubt.
Abends stand er auf der Lauer:
»Komm nur, sprach er, meynst du, Schlauer,
»Was dem Reh, sey dir erlaubt?«

Hirsch' und Rehe können grasen,
Wo nur was zu grasen ist;

Wenn sie auch mein Korn durchrasen!
Anders, wenn ein Schelm von Hasen
Mir den Winterkohl zerfrißt!

»Endlich hält dich schlauen Rammler
»Fest am Hinterlauf die Schnur!
»Ah du, wackrer Kräutersammler,
»Streckst die Löffel? Sey kein Dammler!
»Du mußt her! Ja quieke nur!

»Drohn auch Brüch' und Nackenschläge,
»Wenn dich hier der Förster spürt;
»Was er droht, hat gute Wege!
»Stöhl' er selbst mir im Gehege,
»Traun, er würde selbst geschnürt!«

In der Ausgabe von 1802 (Th. V; S. 31) legte Voß zuerst eine Anspielung in die veränderte Ueberschrift: Das Wildrecht. Dann gab er in den Anmerkungen einen geheimnißvollen Wink, und zugleich eine Weisung für die Beurtheiler:

»Um den Hasen war es wohl weniger zu thun, als »um etwas anders, das manchem in der Hasenlaune »entging.«

Ach freilich! freilich! Ich bin unbegreiflich verblendet gewesen, hier nichts zu wittern; und das kam daher, daß ich in der Hasenlaune war. Jetzt geht mir endlich ein Licht des Verständnisses auf. Es sollte eine Satire auf den Adel seyn, welchen Voß, wie bekannt, nicht auf republicanische, sondern auf bäurische Weise haßte; und die Moral der Fabel ist: wenn ein übermüthiger Edelmann den Bürger in seinen Rechten angreift, ihm in sein Gehege

kommt, so gelten die Vorrechte des Standes, die Jagdgesetze, nichts mehr, und der Bürger kann sich selbst seine Genugthuung nehmen. Hiegegen ist nichts einzuwenden: wird aber dadurch die gewählte Einkleidung geschmackvoller?

Da einige der angeführten Beispiele an das Unglaubliche gränzen, so muß ich der Urkundlichkeit wegen bemerken, daß sie sämtlich aus den Musen-Almanachen genommen sind. Diese habe ich jetzt nicht zur Hand, aber für die wörtliche Genauigkeit stehe ich ein. Auch wird man die meisten beurtheilten Stücke, so ziemlich unverändert, in der Ausgabe der Sämtlichen Gedichte vom J. 1802 wiederfinden. Nur vermisse ich in dem Frauentanz »das Männchen, das mit zu Bett genommen werden soll;« es ist aber noch genug stehen geblieben, um das gleiche Urtheil zu begründen. Hingegen in der Auswahl der letzten Hand vom J. 1825 sind viele der getadelten Stücke ausgeschlossen worden, und dieß verdient allerdings bemerkt zu werden. Hätte die Kritik und Parodie jener Gemeinheiten doch also nachgewirkt? Wäre der Verfasser nach einem Viertel-Jahrhundert in sich gegangen? Wenn Voß nachgab, so hatte der Gegner gewiß Recht.

Die Kartoffelernte ist jedoch auch der Auswahl mit eingerückt, und dieß, fürchte ich, hat Goethe verschuldet, indem er sie gegen den schon kund gewordenen Spott recht ausdrücklich in Schutz nahm, und den Sänger des Liedes bei seiner Denkart bestärkte. Ich muß mich hier gegen ein Mißverständniß verwahren. Ich habe nicht behauptet, daß eine Kartoffelernte überhaupt nicht be-

sungen werden dürfe. Jede wohlthätige Fruchtbarkeit der Natur soll im Menschen ein dankbares Gefühl erregen, und hat es auch von jeher gethan. Daher das Opfern der Erstlinge, die Dankfeste u. s. w. — Erntefeste sind also allerdings ein würdiger Gegenstand für die Poesie. Sie sind es um so mehr, je weniger das Eingeerntete bloß dem rohen Bedürfnisse der Sättigung dient. Deswegen ist die Weinlese vorzüglich dichterisch, weil der Saft der Trauben, ohne ein Bedürfniß zu seyn, heitern Lebensgenuß verschafft. Die Alten haben auch das Nützliche, das Getreide, den Oelbaum, in ihrer Mythologie verherrlicht. Sie verbanden aber mit der Erfindung des Ackerbaues den Begriff der Stiftung eines geselligen und gesetzlichen Lebens. Wir haben keinen Triptolemus, der, wie jener Liebling der Ceres das Getreide, auf seinem geflügelten Wagen die Kartoffeln allen Völkern der Erde zugeführt hätte. Es war auch nicht wohl thunlich, weil sie nur andre Arten der Anpflanzung vertreten, wobei dem Oekonomen zusteht zu erörtern, ob nicht etwas nützlicheres darüber versäumt wird.

In dieser Hinsicht scheint mir die einseitige Hervorhebung der Kartoffeln eine Ungerechtigkeit gegen die Buchweizengrütze zu seyn, die ja auch in sehr unfruchtbarem Boden gedeiht. Der Mais oder türkische Waizen hat auf gleiche Ehre Anspruch zu machen: der daraus bereitete Brei, die polenta, ist die vornehmste, beinahe die einzige Nahrung der Landleute in Ober-Italien. Auf dem Theater in Mailand hörte ich einmal den Harlekin den Ausdruck Polenta-Verwüster als ein Synonym

für Mensch nicht ohne Wirkung gebrauchen. Volete far morire questo povero distruggitor di polenta? rief er als Advocat den Richtern mit beweglicher Stimme zu. — Es ist niederschlagend, das Menschengeschlecht als einen Haufen lebender Geschöpfe betrachten zu müssen, für welche schon durch die Aussicht auf nothdürftige Befriedigung des Hungers eine schwere Bekümmerniß weggeräumt wird. Und dennoch verhält es sich so: alle Erfindungen des Gewerbfleißes, der Weltverkehr der Nationen, die zur Wissenschaft gewordene Kunst der Staatsverwaltung, haben bisher noch keine dauerhafte Sicherheit gegen die Gefahr einer Hungersnoth gewährt.

Als Schildwache vor dem Garten der Poesie, vor diesen königlichen Tuilerien, wo niemand mit einem Wamms, Schurz und Mütze, oder mit Handwerksgeräth spazieren gehen darf, würde ich aus persönlicher Zuneigung die Kartoffeln gern durchpassiren lassen, wenn ich nicht befürchtete, die Rumfordschen Suppen, die Holzsparöfen, die Runkelrüben, die Stallfütterung, und andres dergleichen nützliches Volk möchten sich gleich hintennach eindrängen, und es möchte mir alsdann unmöglich fallen, sie mit dem Flintenkolben abzuwehren.

Wo hat aber Goethe die Kartoffelernte gelobt? werden die meisten meiner Leser fragen. Man sehe die Beurtheilung der Vossischen Gedichte in der Jenaischen Allg. Litteratur-Zeitung. (1804, April. Nr. 91 u. 92.) Daß sie von dem großen Dichter herrührt, weiß ich nicht aus zuverläßigen Nachrichten: ich sage es vermuthungsweise, und auf meine eigne Gefahr. Die Anonymität läßt sich schwerlich behaupten, wo jeder Zug die

Hand des Meisters verräth; und so wird es wohl erlaubt seyn, hier eine wenig bekannte aber sehr anziehende litterarische Anekdote zu berühren. Man erzählte damals, Voß habe Goethe'n, welcher die Herausgabe der genannten kritischen Zeitschrift einige Zeit lang leitete, um eine Recension von seiner Hand wiederhohlt und dringend angelegen; als sie nun nach begreiflichen Zögerungen endlich erschien, sey er vor Freude außer sich gewesen, während doch keinem gewitzigten Leser die Ironie darin entgehen konnte. Ob sich diese Ironie wider den Willen des Beurtheilers von selbst eingefunden, indem er wohlwollend alles zum Besten kehrte, oder ob eine selbstbewußte Schalkheit im Hintergrunde gelauscht, das lasse ich unentschieden. Nach dem Zeitpunkte der Abfassung ist mir das letzte wahrscheinlicher. Wie dem auch sey: jeder Leser, der die Vossischen Gedichte kennt, und den Verfasser in seiner häuslichen Umgebung gesehen hat, wird das dort aufgestellte, idealisirte und dennoch so sprechend ähnliche Bildniß von ihm bewundern müssen. Nur zuweilen geht die Schmeichelei des gefälligen Pinsels zu weit; und wo das Wort z a r t vorkommt, wird man wohl überall einen Druckfehler für z ä h e annehmen dürfen.

In der Auswahl vom J. 1825 sind, außer vielen Gedichten, auch die Anmerkungen weggeblieben, die eine wahre Curiosität der früheren Ausgabe sind. Dem Biographen Vossens sind sie wegen mancher darin enthaltenen Anekdoten und Charakterzüge unentbehrlich. Dem Sprachkenner darf ich von den etymologischen Artikeln eine ungemeine Belustigung versprechen. Die Worterklärungen werfen Licht auf den Sprachgebrauch des

Dichters überhaupt, und insbesondere auf seine Uebersetzungen. Zum Beispiel in dem Dorfpfaffen (nach Swift, wo ich nicht irre, aber vergröbert) liest man folgende Verse:

> Ein rundes Weib, — — — —
> Das, wenn dirs früh im Magen wabbelt,
> Kirschbrantwein schenkt und wenig kabbelt;

und hiezu die Anmerkung:

> »Wabbeln von weben, sich schwach bewegen; hier vor
> »Uebelkeit; das vermehrte quabbeln wird von zitterndem
> »Fette, Moorgrunde, Gallert gebraucht.«

Dieß findet nun seine Anwendung auf die leichtfertigen Beschwörungen Mercutio's an den Romeo bei Rosalindens Reizen:

> I conjure thee by Rosaline's bright eyes;
> By her high forehead, and her scarlet lip,
> By her fine foot, straight leg, aud quivering thigh;

welche in der Uebersetzung folgendermaaßen lauten:

> Bei Rosalina's klaren Aeugelein,
> Dem hohen Vorkopf, und dem Scharlachmund,
> Dem drallen Fuß, Streckbein und Quabbelschooß.

Hinweg davon! So hätte Ostade die Mediceische Venus gemalt.

Da der Wettgesang bereits unter meinen Gedichten abgedruckt ist, so gedachte ich erst, als eine neue Zugabe, die Parallelstellen aus den drei Originalen beizufügen. Um Beweise meiner Treue und sogar meiner Mäßi-

gung wäre ich nicht verlegen gewesen. Wenn es zum Beispiel heißt:

> Mag der muckende Krittler mucken!
> Fort doch walzet die Melodie;

so finden sich als Vorbilder:

> Was, ob fern ein Blaffer blafft,
> Ob ein Flunkrer flunkert?
> Was, ob fern ein Pfaffe pfafft,
> Und ein Junker junkert?

und:

> Dem Mucker ruft er zu:
> Was, Mucker, muckest du? u. s. w.

Aber die Mühseligkeit nicht einmal gerechnet, fürchtete ich, zu sehr in eine Aehnlichkeit mit den schwerfälligen Holländischen Ausgaben der Classiker hinein zu gerathen. Und dann, die Wahrheit zu sagen, erwarte ich auch für meine litterarischen Scherzgedichte einen Commentator von der Nachwelt.

XVII.

Regulus.

Trauerspiel von Collin,
aufgeführt in Berlin im Jahre 1802.

Für den Regulus waren von Wien her große Erwartungen erregt worden; er hatte dort schon im vorigen Herbste bedeutende Sensation gemacht. Die Empfänglichkeit für solch ein Stück macht dem Geschmack des Wiener Publicums von einer gewissen Seite Ehre: sie deutet auf das Bedürfniß, welches jetzt überall rege wird, sich aus dem engen Kreise der bisherigen dramatischen Vorstellungen hinaus in das Gebiet der Geschichte und der Vorzeit zu wagen. Es ist erquicklich, einmal wieder große Namen, das herrliche Rom auf unserer Bühne nennen zu hören. Daß dabei die bis jetzt so wenig geübte Schärfe der Unterscheidung fehlt, darf nicht befremden. Dann freilich ist der Regulus keineswegs, wie man gerühmt hat, ein Meisterwerk eines bisher noch unbekannten Autors, sondern er hat vielmehr ganz die Art einer Schulübung: wo ein junger Mann, was er in den alten Geschichtschreibern gelesen und sich wohl

gemerkt hat, bestens wieder anzubringen sucht. Der Verfasser ist in Ansehung der dramatischen Kunst noch lange nicht auf dem rechten Wege, oder vielmehr, er ist auf gar keinem Wege: die Halbheit und das schwankende seiner Manier drängt sich dem ersten Blicke auf. Er scheint es sich selbst nicht recht klar gemacht zu haben, ob er etwas im Sinn der Griechischen Tragödie, oder des Französischen Trauerspiels dichten wolle; dazwischen ist ihm manches aus der Form von Shakespeare's historischen Dramen eingeflossen; ja sogar aus den nächsten und trübsten Quellen hat er geschöpft, indem er unläugbar die Octavia des Hrn. v. Kotzebue, wo nicht bestimmt nachahmte, doch vor Augen hatte.

Aus der letzten Richtung scheint besonders der Widerspruch in der Behandlung entsprungen zu seyn, daß er auf Simplicität Anspruch macht und auf Effect Verzicht zu leisten scheint, und daß er dennoch nach Effecten hascht. Warum liegt gleich zu Anfange Attilia mit ihren schlafenden Kindern auf der Treppe? Diese Nacht hat gar nichts so Entscheidendes; die Kinder werden auf den kalten Stufen den Schnupfen bekommen; da sie vorgiebt, sie so außerordentlich zu lieben, hätte sie, wie eine verständige Mutter, sie ordentlich zu Bette bringen sollen. Nach einem so kläglichen Anfange prophezeiht man sich gleich viel Belästigung von diesen armen Geschöpfen: und so trifft es denn auch zu, man muß sie das Stück hindurch bis zum Ueberdruß sehen. Es sind eigentlich dieselben alten und wohlbekannten Kinder aus Menschenhaß und Reue, welche durch verschiedene Stücke hindurch bis in die Octavia gewandert sind, und sich

endlich auch in den Regulus gezogen haben; nur ist der ältere, Serran, ein wenig aus dem Zeuge gewachsen, und in die sogenannten Lümmeljahre getreten. Das Motiv, ein hartes Männerherz durch die unvermuthete Erscheinung der Kinder zu erweichen, welches in Menschenhaß und Reue Glück gemacht hatte, und in der Octavia frostig wiederhohlt ist, wird hier ebenfalls in der Scene zwischen Attilia und Regulus angebracht. Daß aber die Mutter den ältesten schon mündigen Sohn hartnäckig zum Ungehorsam gegen seinen Vater hetzt, um diesen wider seinen Dank und Willen zu befreien, ist eine Probe von der neuen überaus edelmüthigen Sittlichkeit, die alle Gerechtigkeit und Schicklichkeit unter die Füße tritt, und in so vielen Schauspielen der letzten Jahre mit wahrem Bekehrungseifer gepredigt worden ist. Und doch schürzt gerade dieser Punkt den Hauptknoten, indem Publius, der älteste Sohn des Regulus, als Tribun des Volkes sein Veto spricht, und dadurch dem Entschlusse des Helden, unausgelöst in die Gefangenschaft zurück zu kehren, Hindernisse in den Weg legt.

Der zweite Act, der ganz im Senate spielt, wo der Consul Metellus den Vorsitz führt, Regulus nebst dem Carthagischen Gesandten Bodostor erscheint, und über die Auswechselung der Gefangenen unterhandelt wird, besticht und söhnt beinah mit dem Stücke aus. Er zeigt recht auffallend die Majestät eines freien Gemeinwesens, die Würde der Oeffentlichkeit, und überhaupt das Gewicht großer Staatsangelegenheiten, wenn sie nur ohne fremden Schmuck rein geschichtlich auf die Bühne gebracht werden.

Der dritte Act sinkt wiederum sehr: er zeigt uns den Regulus von den Ueberredungen Bodosters, und nachher seiner Frau nebst Familie, bearbeitet; und er beweist wahren Heroismus, indem er nicht am Ende aus Langerweile nachgiebt. Bodostor, dessen barbarische Rohheit, im Senat ausbrechend, eine so gute Wirkung that, wird hier ganz zahm: er spinnt ein weit hergeholtes Gespräch mit dem Regulus an, über den Vorzug des Weltbürgersinnes vor dem Patriotismus. Außerdem daß seine Rede trivial ist, sieht man ihr sogleich an, wo sie sich herschreibt, nämlich aus Rousseau's Schriften. Nicht leicht haben wir etwas treffender gefunden, als den Anfang von der Antwort des Regulus der dem Carthager erwiedert:

> Wohl hättest du die lange Rede dir
> Ersparen mögen.

Nur Schade, daß dergleichen Aeußerungen nicht hin und wieder in dem Stück vorkommen, so hätte es die Kritik über sich gleich in sich selbst getragen.

Der vierte Act schleppt sich dürftig fort in Unterredungen des Consul Metellus mit zwei Senatoren von entgegengesetzten Gesinnungen; dann erfolgt ein mörderischer Ueberfall des jungen Publius, welchen der Consul durch seine ruhige Fassung vereitelt. Der Dolch, womit dieß ausgeführt werden soll, ist der zweite im Stück; mit dem ersten bedroht Attilia, dem Regulus gegenüber, ihr eigenes Leben; den dritten zuckt Regulus im fünften Act auf sich selbst; doch wir irren uns, dieses ist eben der, welchen er der Attilia entwinden mußte, um als Sklav in Fesseln dennoch einen bei der Hand zu haben.

Wenn das nicht Theaterstreiche im übeln Sinn des Wortes sind, so wissen wir nicht, was man so nennen könnte. Die Erscheinung der Attilia im fünften Act, die, nachdem sie sich durch das ganze Stück hin unverständig genug gebehrdet, nun vollends im Verstande verwirrt geworden, ist noch das Mißlungenste, Erborgteste und Unschicklichste von allem. Dagegen wird einem bei der Volksversammlung, wo die Sache sich letztlich entscheidet, wo der Consul, Regulus selbst und sein Sohn, der Tribun, die erhöhete Bühne besteigen und Reden an das Volk halten, wieder wohl; es gilt davon zum Theil, was vom zweiten Act. Ein schöner Moment ist das Gebet des Consuls am Altare Jupiters, und der Ruf der Rache gegen Carthago beschließt das Ganze auf eine nachdrückliche und erhabene Art.

Manche haben die Mängel des Stücks auf den Stoff geschoben; allein für den ächten Künstler giebt es eigentlich weder günstige noch ungünstige Stoffe; alles kommt auf die Art an, wie der Gegenstand genommen wird. Shakspeare's Darstellungsart Römischer Geschichten scheint der Verfasser gar nicht gehörig studirt, wenigstens gewiß nicht recht verstanden zu haben. Die Gemeinheit und Unmündigkeit im Thun des rohen Haufens ist im Regulus dem Shakspeare nachgemacht; bei diesem hängt sie mit der tiefen oft unergründlichen Ironie in der ganzen Darstellung zusammen, dort ist es eine ungehörige und störende Einmischung. Aus dem Catilina des Ben Jonson wäre auch wohl noch manches zu lernen gewesen, sogar aus den Römischen Stücken Voltaire's: denn in diesen Französischen Trauer-

spielen ist doch eine Kunst der Anordnung und ein strafferes Zusammenhalten, was wir hier gänzlich vermissen. Auch die Reden durften, da das Ganze seiner Natur nach eine rhetorische Richtung hat, weit gedrängter und prächtiger seyn: mit einigen Sentenzen aus dem Seneca ist es noch lange nicht gethan. Um den Römischen Geist recht hervortreten zu lassen, müßte eine mehr stoische Ansicht der Dinge (welcher denn freilich die Familien-Quälerei beträchtlich würde weichen müssen) zugleich mit dem nachdrücklichsten Lakonismus durchgehends herrschend gemacht seyn. Die Reden sind fast immer zu lang, häufig zu schwach; die Verse ohne Schwung, die Sprache nicht voll und würdig genug; der erzmodernen Phrasen, die an das letzte Jahrzehend erinnern, statt nach Rom zu versetzen, nicht zu gedenken.

XVIII.

Ueber den Deutschen Jon.

Schreiben an den Herausgeber der Zeitung für die elegante Welt.

Im August 1802.

Sie fodern mich auf, mein hochgeehrtester Herr, über eine in Ihrer Zeitung entstandene Fehde, die meinen Jon betrifft, etwas zu sagen; und die Aufmerksamkeit, welche Sie der Erscheinung dieses Schauspiels durch Einrückung interessanter Aufsätze darüber (worunter noch der letzte über die Berlinische Darstellung mir besonders belehrend war,) gewidmet haben, verbindet mich zu dieser Erwiederung. Doch weiß ich nicht, ob ich dabei Ihren Erwartungen Genüge leisten werde. Denn zuvörderst werde ich mich wohl hüten, den Handel, der durch eine beiläufige Erwähnung des Stücks in der Nachricht über die Weimarische Aufführung in Nr. 7, dann

einen ausführlicheren Bericht über das Schauspiel, der gewissermaaßen gegen jenen Aufsatz gerichtet war, in Nr. 41, und endlich einen Angriff auf diesen Bericht in Nr. 90 und 91, etwas verwickelt geworden ist, ins Klare zu setzen; vielmehr soll es mir lieb seyn, wenn die Leser, welche kein selbständiges Urtheil haben, erst noch recht verwirrt werden. Ich finde nichts unterhaltender, als über etwas, das man gemacht hat, sich kreuzende Meynungen zu hören. Dann muß ich mich ausdrücklich gegen alles Vertheidigen des Jon vertheidigen, den ich vielmehr durch die öffentliche Ausstellung allem Preis gegeben habe, was ihm widerfahren mag. Man hat mir und meinen Freunden den Vorwurf gemacht, daß wir einander loben. Das hat auch seine Richtigkeit, steht aber nicht zu ändern, weil wir uns gleich vom Anfange gescheidte Freunde gewählt haben, deren Arbeiten man in allewege loben kann und muß. Noch hat uns jedoch niemand nachsagen können, daß wir so kleinmüthig wären, etwas als Kunstwerk aufgestelltes zu vertheidigen, und ich will nicht der Erste seyn, der diese Schmach auf unsern Kreis ladet.

Erlauben Sie mir, ehe ich zur Sache komme, der Kürze halben die Verfasser von Nro. 7, Nr. 41, und Nr. 90 und 91, mit A. B. C. zu bezeichnen. Ich, der ich ihre Bemerkungen zusammen zu buchstabiren suche, stelle folglich den Abcschüler vor, und Sie den Abclehrer, indem Sie mir auf die Finger sehen, ob ich es auch recht mache.

C. behauptet, B. habe mich auf eine verkehrte und mir nachtheilige Weise gelobt; mir aber scheint C. selbst mancherlei nachtheiliges unter günstigem Anschein zu

verstehen zu geben. Hat also C. über B. und habe ich über C. Recht, so komme ich zwischen dem unwillkührlichen und dem versteckten Tadel in die Klemme. Doch es macht nichts aus; lassen Sie den Jon nur erst gedruckt seyn, so wird es noch besser kommen. Wenn auch die Jenaische Litteratur-Zeitung und andre Blätter der bisher meistens befolgten Maaßregel, über meine Schriften zu schweigen, treu bleiben, so ist doch Hr. G. M. in der Welt, der sich gewiß (oder meine ganze Zuversicht auf ihn trügt mich) bei dieser Gelegenheit mit einigem Aerger und Schimpfen in Unkosten setzt. Ferner haben wir den Hrn. B., von dem, als professionirtem Weimarischem Theaterkenner, und weil es ins Fach der Antiquitäten einschlägt, zu erwarten steht, daß er sich der Sache annehmen werde.

Indem Sie mir das Wort, und zwar als das letzte in Ihrer Zeitung zu sprechende zuschieben, verweigern Sie es gewissermaaßen B., dem es doch, wie mir däucht, allerdings zukäme. Sie werden es also billig finden, daß ich B's Sache zu führen übernehme, und in so fern bekomme ich es mit A. und C. zu thun. Daß dieß wirklich zwei verschiedene Personen sind, steht nirgends ausdrücklich geschrieben, und wenn ich sie als eine und dieselbe annähme, so hätte ich einen Gegner weniger. Allein diese Hypothese ist gar nicht wahrscheinlich. Denn warum ließe C., wenn er mit A. eins wäre, es so unbestimmt, ob der Aufsatz Nr. 7. von ihm selbst herrührt? Ferner: C. kennt den Euripides und scheint ihn im Originale gelesen zu haben, A. hingegen weiß kein Griechisch; ich wette mein Griechisch daran, daß

er keines weiß; ja er hatte, da er den Aufsatz schrieb, zuverläßig nicht einmal die schlechte Bothe'sche Uebersetzung des Griechischen Jon gelesen. Er verräth sich mit dem Ausdrucke: »Außer der Fabel, die unstreitig aus dem Stück dieses Namens von Euripides genommen ist, u. s. w.«; denn unstreitig sagt man von Dingen, über die nicht gestritten werden soll, wenn sie schon Gegenstand eines möglichen Streites sind. Wäre er seiner Sache ganz gewiß gewesen, wie er es nach Lesung des Euripides seyn mußte, so hätte er die Entlehnung der Fabel schlechthin als entschiedene Thatsache erwähnt. Wenn also A. mit C. einerlei ist, so hat er sich seitdem erst auf das Griechische und den Euripides gelegt: dieß würde begreiflich machen, warum er seine Erklärungen gegen Nr. 41 so lange verschob; auch würde es mit der Bemerkung übereinstimmen, daß man das frisch gelernte gemeiniglich mit der größten Zuversicht wieder anbringt; und wenn man die furchtsame Unbestimmtheit in den Aeußerungen über das Stück bei A. mit der Entschiedenheit bei C. vergleicht, müßte man sich wundern, daß das Griechischlernen plötzlich so viel Herz macht. Aber eben hieraus, so wie aus dem ganz verschiedenen Charakter der Schreibart, schließe ich auf die Verschiedenheit der Verfasser, die ich, wenn es nicht zu weitläuftig wäre, kritisch darthun wollte; und nehme sie im Folgenden als erwiesen an.

C. beschuldigt B., sich zu der übernommenen Rolle zugedrängt zu haben. Wir bitten ihn hierauf, zuvörderst vor seiner eignen Thür zu kehren. A. hat sich ja in seinem eignen Namen nicht beklagt; wenn also C.

für ihn ins Feld rückt, so hätte er ausdrücklich erwähnen sollen, er sey beauftragt, die A. widerfahrne Beleidigung auszufechten; sonst könnte B. antworten: Was geht es dich an? Laß A. sich selber stellen. Ja ihm bliebe diese Ausrede selbst nach jener Erwähnung; denn wenn man eine Ehrensache mit einem artigen Cavalier auszumachen hat, braucht man es, wie mir scheint, keineswegs zuzugeben, daß einem statt dessen ein berühmter Haudegen auf den Leib geschickt wird. Jedoch, den Auftrag und seine Gültigkeit einmal zuzugeben, behaupte ich immer noch, daß C. darüber hinausgegangen seyn muß. Denn A. meynt es mit dem Stücke gut, er geht nur zu flüchtig darüber hin, um sich von wegen des Griechischen und der Bothe'schen Uebersetzung nicht voreilig zu verstricken; schwerlich hat er auch deshalb seine Gesinnungen verändert, weil B., indem er meinen Jon lobt, etwas an seinem Aufsatze rügt. C. hingegen meynt es mit dem Stücke nicht zum besten, wie ich nachher zeigen werde. B. wird ferner von C. beschuldigt, die Gelegenheit, gegen A's Aufsatz zu schreiben, bloß vom Zaune, nämlich von der Ueberschrift gebrochen zu haben; der Aufsatz selbst enthalte gar keine Bemerkungen über das Stück, und die ungenügenden und unrichtigen, welche B. daran rügt, seyen eine bloße Vorspiegelung von ihm, um die seinigen an den Mann zu bringen. Dieser Behauptung muß ich widersprechen. Die Ueberschrift lautete: »Jon, ein Schauspiel nach dem Euripides.« Was heißt Nach in solchem Falle? Zuweilen eine Uebersetzung, öfter eine freie Uebersetzung, noch öfter eine freie Uebersetzung nebst Bearbeitung, das

heißt meistens, mit Verbesserungen durch Johann Ballhorn. So ist unter Nach gewöhnlich Unter zu verstehen, und ich weiß nicht, welche Präposition, neben oder außer, über oder hinter dem Euripides, mir nicht lieber wäre als so ein verwünschtes Nach. Die Ueberschrift also, die man berechtigt ist, mit zu einem Aufsatze zu rechnen, wie den Titel zum Buch, konnte B., wenn er sich für das Stück interessirte, schon hinreichend veranlassen, gegen A. zu schreiben. Denn sagte dieser gar nichts weiter darüber, so trat natürlich die populare und hergebrachte Auslegung von »Nach dem Euripides« ein. Aber A. sagt allerdings in dem Aufsatze noch etwas, was diese zu bestätigen scheint: »Außer der Fabel, die »unstreitig aus dem Stück dieses Namens von Eu»ripides genommen ist, gehört die Bearbeitung fast »durchgehends dem Verfasser.« Fast durchgehends, also doch nicht ganz; also ist noch ein Stück von dem Stücke des Euripides geblieben, woran der neue Autor sein Stück von einem neuen Stücke angestückt hat. Der Himmel helfe ihnen beiden, und gebe, daß die alten und neuen Lappen gut zusammen halten mögen! Ein poetisches Werk ist ein untheilbares Ganzes, das in Einem Geiste empfangen und von Einem Hauche beseelt seyn muß: eine Bearbeitung, die sich theilweise als dem einen und dem andern Autor zugehörig unterscheiden läßt, ist demnach nothwendig Flickwerk; und es hilft dem neuen Autor nichts, daß sie ihm fast durchgehends gehört, vielmehr würde daraus nur hervorgehn, daß er den Euripides außerordentlich stark durch Johann Ballhorn verbessert habe. A. fährt fort: »fast durchgehends

»dem Verfasser, deren man fünf bis sechs verschiedne »von sehr ungleichen Eigenschaften genannt hat.« — Von sehr ungleichen Eigenschaften! Das will ich glauben: wo sollte auch die Gleichheit unter der Menge herkommen? Zugegeben, daß die Eigenschaften nicht auf den Charakter gehen sollen, und daß es lauter rechtschaffene Leute gewesen seyn mögen, denen man den Jon zuschrieb, so waren doch unstreitig einige darunter, in deren Haut ich nicht stecken möchte, weil man nicht so in der Geschwindigkeit fünf bis sechs ordentliche Dichter zusammen bringt. Wenn jedem bei einem Werk, dessen Urheber man nicht weiß, gleich eine große Anzahl Menschen einfällt, denen er es gern zutraut, das ist gewiß kein gutes Zeichen; und bemerken Sie, daß A. gar kein Urtheil hinzufügt, in wie fern er diese Gerüchte für verständig oder unverständig hält; daß er vielmehr mit einer Abstractionsgabe von der Erwähnung des Stückes wegeilt, die es schwer findet, dieses und die Vorstellung an Einem Abend zu übersehen: da ja doch das Stück eben das Vorgestellte ist, und jeder erhöhte Grad von Aufmerksamkeit, welcher der Vorstellung gewidmet wird, der Einsicht in die Beschaffenheit des Stückes selbst zu Gute kommen muß. Je mehr ich es überlege, je zweideutiger erscheinen mir A's Aeußerungen; ich möchte beinah meine Meynung, daß A. es gut mit dem Jon meyne, zurücknehmen, und A. und C. wären sonach doch besser mit einander einverstanden, als ich anfänglich gedacht.

Bei so bewandten Umständen muß mir also doppelt daran liegen, in B. nicht nur einen aufrichtigen, sondern

auch einen einsichtsvollen Freund zu finden, und ich werde mir ihn nicht so geschwind verdächtig machen lassen. C. wirft B. vor, mich auf eine Weise gelobt zu haben, daß ich unmöglich damit zufrieden seyn könne. Ich bin aber damit zufrieden: somit wäre dieser Einwurf abgethan. B's ganzer Aufsatz laufe auf den Beweis der Originalität und auf die Vergleichung mit dem Euripides hinaus. Ganz recht! dieß sind auch die beiden Punkte, worauf es bei der Frage über den Werth meines Jon ankömmt. Original oder Johann Ballhorn, aus dieser Alternative kommen wir einmal nicht heraus. Ist nun der Deutsche Jon zwar ein andrer, aber ein vielleicht schlechterer, oder wenigstens nicht besserer als der Griechische, so hätte es bei diesem immer sein Bewenden haben mögen, und die Aufführbarkeit für unsre Bühnen wäre an jenem nur ein geringes Verdienst. Ich kann also schon nicht umhin einzugestehen, daß ich wirklich die Absicht gehabt, es besser als Euripides zu machen. Dieß wird hoffentlich kein Frevel seyn, da ein klassischer Dichter aus dem goldnen Zeitalter unsrer Litteratur, auf dessen Autorität man sich also mit Sicherheit berufen kann, Wieland, bei seiner Alceste nach eigner Aussage dieselbe Absicht gehabt hat. Aber ich werde mich wohl hüten, mir merken zu lassen als glaubte ich, es wäre mir damit gelungen: wenn ich sonst Lust dazu hätte, würde mich eben die Erinnerung an Wieland warnen. Dieser gedachte seiner Sache auch sehr gewiß zu seyn, und setzte sie in einer Reihe Briefen im Merkur umständlich aus einander; aber ihm wurde durch Goethe's Götter, Helden und Wieland

das Bad schön gesegnet. Deswegen überlasse ich dieß, so wie die Entscheidung über die Originalität den Kennern, indem es mir mit der Führung des Beweises leicht besser gelingen könnte als ich selbst wollte: nämlich zu zeigen, daß nicht bloß der Jon ein Original-Schauspiel, sondern ich selbst ein Original sey. Das folgende will ich daher bloß für B. gegen C. erinnert haben.

Bei der Frage über die Originalität eines Kunstwerkes scheint es mir einzig darauf anzukommen, ob das Ganze desselben nach einer eigenthümlichen Idee wiederum ursprünglich entworfen ist. Die Benutzung fremdartiger Elemente bei der Bearbeitung, wofern sie nur organisch assimilirt, nicht bloß mechanisch zusammengefügt sind, thut dabei keinen Eintrag; sonst könnte überhaupt kein Gedicht original seyn, weil es ja immer in einer durch frühere Dichter gebildeten Sprache geschrieben wird, und Bilder und Wendungen aus dem öffentlichen Schatz der poetischen Diction darin gebraucht werden müssen. Ist das Werk wahrhaft ein Ganzes, so sind auch alle Einzelnheiten nur relativ zu nehmen, und so werden die aus der Vorarbeit eines Andern benutzten in dem Zusammenhange eine ganz andre Bedeutung erhalten. Daß dieses mit dem, was man aus dem Euripideischen Jon mehr oder weniger ähnlich in dem meinigen wiederfindet, (wovon sich ein weit längeres Verzeichniß geben ließe, als das, welches C. giebt; welche Uebereinstimmung in Umständen, Zügen, sogar einzelnen beinah ganz beibehaltenen Reden und Versen, ich ja auch keineswegs geheim zu halten hoffen konnte,

da der Euripides oder im Nothfalle die Bothe'sche Uebersetzung allen und jeden Zuschauern und Lesern zur Vergleichung vorliegt;) daß dieses, sage ich, der Fall sey, hat B. behaupten wollen, indem er sagt: »Die zer»streuten poetischen Partien im Euripides seyen theils »durch Erfindung, theils durch Ummodelung des Alten »zum Ganzen eines wahrhaften Kunstwerkes verbunden.« Die andere Aeußerung von ihm: »in dem deutschen Jon »gehöre nichts als die Fabel dem Euripides«, widerspricht dem gar nicht, so lange man meine oben dargelegte Ansicht des Originalen gelten lassen muß: denn aus ihr folget, daß alle poetischen Elemente, sie mögen sich vorfinden, wo sie wollen, dem gehören, der sie gehörig zu organisiren weiß.

Auch hierüber wäre mithin B. gerechtfertigt, wenn er nur darin Recht hat, daß im Deutschen Jon eine ächte poetische Einheit sey, (worüber mir, wie gesagt, keine Stimme zukommt,) und daß sie in dem Griechischen fehle. Dagegen wird aber Euripides von C. in Schutz genommen, und dieß ist die letzte Verschanzung, worin wir den Gegner anzugreifen haben. B's allgemeine dieß betreffende Tiraden, sagt er, seyen heut zu Tage trivial. — Es könnte immerhin nöthig seyn, schon oft gesagte Wahrheiten bei einer bestimmten Gelegenheit in Erinnerung zu bringen: allein wodurch und seit wann ist denn jene Würdigung des Euripides, die ihn unermeßlich tief unter die beiden älteren Tragiker herabsetzt, trivial geworden? Seit Aristophanes ist, soviel ich weiß, Friedrich Schlegel der erste Schriftsteller, bei dem sie sich wiederfindet, da der schönen Sentenzen wegen, und nach dem zum Theil

mißverstandenen Lobe des Aristoteles die meisten Kritiker den Euripides, der überhaupt die Modernen mehr ansprach, entweder dem Sophokles vorzogen, oder beide doch auf gleichem Fuß behandelten. Noch Lessing konnte sich weiß machen, die Prologe, welche die Geschichte im Voraus erzählen, (ein Bedürfniß bei den willkührlich entstellten Mythen,) seyen ein Fortschritt in der Kunst. Im Einzelnen ist die Sache noch von keinem Neueren gründlich ausgeführt worden. Aristophanes hat zwar mit unergründlichem Verstande alles erschöpft, was sich über die tiefe Verderbniß und innerliche Jämmerlichkeit dieses Dichters, wie über den Verfall der Kunst durch ihn sagen läßt: aber man verstand nicht es da zu finden, weil man seine Darstellungen für bloße Possenreißerei und pasquillantischen Unfug hielt. Das Wenige was B. über den Euripides im Allgemeinen und über seinen Jon sagt, ist also allerdings ein Beitrag zu einer noch zu schreibenden Kritik dieser Dichters. Wenn C. den darin enthaltenen Tadel aus Batteux Grundsätzen abzuleiten unternimmt, so möchte ich ihn bitten, den Versuch dieser Deduction anzustellen; gelingt es damit, so ist der Batteux so übel nicht, und man sollte das vernachläßigte Studium seiner Schriften nur wieder vornehmen. Alsdann will ich meinerseits zusehen, wie weit ich es in Absicht auf C's Vertheidigung des Griechischen Jon aus dem Gesichtspunkte historischer und nationaler Zwecke, mit der Ableitung aus eben demselben Batteux bringen kann. Bei der Beurtheilung eines Gedichtes erkennen wir durchaus nur den poetischen Zweck an, und alle andern müssen, sobald sie in poetischer Form auf-

treten, um gültig zu seyn, mit den künstlerischen Bedingungen zusammenstimmen.

Die Schmeichelei gegen Athen in dem Jon des Euripides ist am Ende handgreiflich genug; aber berechtigte sie ihn zur Auflösung des Zusammenhangs, zur Verletzung der sittlichen Verhältnisse zwischen den Personen, indem eine fortgesetzte Lüge des angenommenen Sohnes gegen den Vater, der Gattin gegen ihren Mann sanctionirt, und dieser dadurch ohne alle Schuld gleichsam aus dem Bunde der zutrauenden Liebe ausgestoßen wird? Die Absicht, Athen zu verherrlichen, ist auch in den Eumeniden des Aeschylus, und dem zweiten Oedipus des Sophokles sehr hervorleuchtend: allein wo haben sie sich deswegen so etwas erlaubt? Wie besteht vielmehr ihre Verherrlichung eben darin, Athen als das gesetzmäßigste Land zu bezeichnen, in welchem Vernunft und Sitte längst über die blinde Gewalt die Oberhand gewonnen haben! Wenn es denn dem Xuthus als einem Fremdlinge so übel ergehen mußte, und es mit zum Athenischen Patriotismus gehörte, einem mit einer Athenerin verheiratheten Ausländer es ja zu verheimlichen, wenn die Frau etwa vor der Ehe ein Kind gehabt hatte, so hätte Euripides diese patriotische Maxime auch nicht durch Aufführung seines Stücks verrathen sollen: die zufällig gegenwärtigen Ausländer konnten sich eine schöne Warnung mit nach Hause nehmen. Wenn, nach C., alles auf die Einsetzung des Jon als Erben in sein mütterliches Königshaus ankommt, so ist es desto wichtiger, ihn noch nach der Offenbarung seines wahren Ursprungs vom Xuthus anerkennen zu lassen; denn wenn

dieser, der ja doch die königliche Gewalt in Händen hat, nachher dahinter kommt, (und er muß gewiß dahinter kommen,) so ist der Jon nicht sicher davor, aus dem Hause geworfen zu werden, welches für den künftigen, vom Schicksal erkohrenen Stammvater so vieler Könige und Völker ein schlimmer Umstand wäre.

Wie ich durch obiges gezeigt zu haben glaube, daß der Schluß des Stücks weder poetisch und sittlich (dieß fällt hier zusammen) noch selbst historisch befriedigend ist, so muß ich nicht nur allen Tadel B's unterschreiben, sondern ich kann noch vieles hinzufügen. Die geringe Bedeutung und Müßigkeit des Chors nicht zu erwähnen, die man schon gewohnt ist, finde ich die doppelte Göttererscheinung des Merkur zu Anfange, um Alles im voraus zu erzählen und die Mühe einer wohl vertheilten Exposition zu sparen, und der Minerva am Schluß, um mit den Athenern schön zu thun, lahme Behelfe und entbehrliche Krücken. Sie bewirken überdieß, daß man das ganze Stück hindurch in Delphi ist, ohne recht von dieser Gegenwart durchdrungen zu werden, denn Apollo ist, wie es scheint, nicht zu Hause. Da hat es Aeschylus ganz anders verstanden! Die ersten Scenen der Eumeniden haben, möchte ich sagen, mehr Delphi in ihrem kleinen Finger, als das Drama des Euripides in seinem ganzen Leibe. Ferner: die weitläuftige Rede des Jon über die Schwierigkeiten des politischen Lebens in einer Republik, da doch hier von der Führung des Königthums die Rede ist; die weitläuftige ausmalende Erzählung im Munde eines Boten, der eben die Kreusa in voller Angst aufsucht, um sie vor der Verfolgung des Volkes, das sie

steinigen will, zu warnen; die Unschicklichkeit, den Xuthus unter dem Vorwand eines neuen Opfers von dem Gastmale zu entfernen, wobei ihm vor allen der Vorsitz zukam; die Unwahrscheinlichkeit, daß ihm der Anschlag auf Jons Leben, wovon das ganze Delphische Volk Zeuge gewesen war, und somit der Grund von Kreusa's und Jons Versöhnung, des letzten wahrer Ursprung, verborgen bleiben soll: diese Dinge und viele andere, finde ich so schlecht, ja zum Theil so abgeschmackt, daß ich glaube, man braucht noch gar kein besonderer Meister zu seyn, um es beträchtlich besser zu machen. Mit einem Worte, das Stück hat, wie die meisten von Euripides, wunderschöne Theile, ist aber im Ganzen locker und liederlich gearbeitet.

C. findet es in B's Lobe besonders nachtheilig für mich, daß ich die Fabel zu einem allgemein menschlichen Familiengemälde umgearbeitet habe; doch gibt er Winke, daß ich dieß in der That in einem gewissen Grade gethan. Sey es Lob oder Tadel, so gebe ich die Sache gleich zu, und lasse mich keinesweges durch den Ekelnamen Familiengemälde bestürzt machen. Lessing hat dieß Wort bei Gelegenheit eines langweiligen Stückes von Gellert zuerst für eine dramatische Gattung gebraucht. Er meynte eigentlich ein Familienporträt damit, worauf die Aehnlichkeiten einer wirklichen Familie ohne Handlung und ohne weiteres Interesse getroffen sind. Spätere Schriftsteller eigneten sich diesen Namen für ihre Compositionen zu, und verstanden unter Gemälde, Darstellung. Warum sollte sich die Poesie nicht das bürgerlich-häusliche Leben zum Gegenstande ihrer Darstellungen wählen dürfen?

Deswegen ist die Benennung Familiengemälde nicht herabgekommen, sondern weil man fand, daß die Verfasser derselben meistens keinen poetischen Standpunkt dafür gefunden hatten. Die Albernheiten, welche man in unserm Zeitalter mit dem Familienwesen getrieben hat, können das nicht aufheben, daß alles Menschliche von der Familie aus, und auf sie zurückgeht. In der Griechischen Poesie ist die Odyssee das älteste Familiengemälde, und sind es der Agamemnon, die Elektra, und andere Tragödien etwa nicht? Ich war mir recht gut bewußt, daß ich im Jon nur ein heroisches Familiengemälde aufstellen konnte, und ich hätte meinen Vortheil schlecht verstanden, wenn ich nicht auf kindliche und mütterliche Liebe einen starken Nachdruck gelegt hätte. Ich sehe wohl ein, daß sich auch die historische Seite der Fabel auf den Punkt eines allgemeinen Interesse's hätte führen lassen; dann hätte Jon den Jonischen Stamm, seine Mutter Athen, der Alte das Athenische gemeine Volk u. s. w. repräsentiren müssen. Dieß glaube ich auch angedeutet zu haben, nur ist es zu solchem Zwecke nicht genug hervorgehoben. Die Familie wäre alsdann mehr allegorisirt, doch mußte immer ihren unmittelbaren Verhältnissen Genüge geschehen. Ist denn der historische Gesichtspunkt, welchem Euripides diese aufgeopfert haben soll, bei ihm wirklich so die Hauptsache? Mich dünkt, dazu müßte sein Stück noch ganz anders eingerichtet seyn.

Die wahrhaft und ohne Zwang beobachtete Einheit des Ortes und Stätigkeit der Zeit scheint wir bei einem in Griechischem Sinne gedachten Drama gar nicht so

sehr Nebensache, wie C. gegen B., der sie am Deutschen Jon gerühmt hatte, annimmt. Ich glaube vielmehr, daß sich das Wesen der Sache sehr bedeutend noch in dieser Aeußerlichkeit offenbaren kann; doch ich müßte zu weitläuftig werden, um dieß näher zu entwickeln. So viel ich B's Aufsatz durchlese, kann ich nicht finden, daß er das Verdienst des neuen Jon weit mehr im Sittlichen als im Poetischen suche, und es also, wie C. sagt, an beschränkte Begriffe halte. Allein das Erste könnte der Fall seyn, ohne daß das Zweite daraus folgen würde. Ich antworte hier eben so wie auf die Erwähnung des Familiengemäldes: muß denn darum, weil einige Schriftsteller die Poesie herabgewürdigt haben, eine enge und dürftige Moral durch sie auf verkehrte Weise zu predigen, das Sittliche und Poetische als getrennt und entgegengesetzt betrachtet werden? Erreicht nicht der Dichter einen großen Theil seiner Wirkung durch das Spiel sittlicher Regungen, die er aus der Tiefe der Gemüther hervorruft? Und ist nicht ächte strenge Sittlichkeit die innerste Seele der Tragödie insbesondere? — Da ich höre, daß hie und da Ehrbarkeits-Pedanten manches im Jon haben anstößig finden wollen, so will ich nur bei dieser Gelegenheit sagen, daß ich mir etwas damit weiß, diesen Gegenstand durchaus mit solcher Reinheit und Schonung jedes sittlichen Gefühls behandelt zu haben.

Aber sehen Sie, so geht es, wenn man die Feder in der Hand hat, und sich ihr überläßt. Mit Scherz fing ich an, und mit dem strengsten Ernste schließe ich. Und dieß in einer Zeitung für die elegante Welt! Mir

fällt dabei die Warnung aus dem Sommernachtstraum ein: Einen Löwen, Gott behüte uns! unter Damen zu bringen, das ist etwas entsetzliches. Ich breche also geschwind ab, und sollte C. noch nicht befriedigt seyn, so überlasse ich es B., wo es auch sey, den Handel für sich weiter zu führen. Er bedarf meiner dabei nicht: er scheint mir zu denen zu gehören, die, wie man sagt, Haare auf den Zähnen haben, und so wird er sich schon zu vertheidigen wissen.

XIX.

Die Gemälde.

Gespräch.

In Dresden 1798.

Louise. Sie gehen so gedankenvoll unter den Antiken auf und ab, Waller; dichten Sie etwa einen Hymnus auf die alten Götter?

Waller. Ich weiß nicht, wie es zugeht; so oft ich in diesen Saal trete, fühle ich mich zur Rückkehr in mein Innres eingeladen, und bin unter den jungen Künstlern, die hier arbeiten, auch wohl unter dem Gewühl begaffender Fremden, wie in der tiefsten Einsamkeit.

Louise. Es ist der Nachahmungstrieb, lieber Freund; Sie wollen selbst zur Bildsäule werden.

Waller. Unandächtige! Ihr Spott trifft näher an die Wahrheit als Sie glauben. Müssen Sie nicht gestehn, daß sich viele Menschen nicht wenig dünken, die doch herzlich schlechte Statuen abgeben würden?

Louise. Ganz gewiß; und ich habe mir oft das Unheil gedacht, wenn plötzlich ein Perseus mit dem versteinernden Medusenhaupte in unsre Schauspielhäuser oder Tanzsäle träte.

Waller. Das gäbe Gruppen von Bernini, oder noch schlimmere. Für so viele Gebehrden und Bewegungen ist die Dauer eines Augenblicks schon zu lang: für beständig festgehalten, erscheinen sie in ihrer ganzen Blöße und Unwürdigkeit. Auch über das Unvollendete der Gestalt täuscht das Leben: aber die Bildnerei ist Wahrheit und über alle Täuschung erhaben. Ihre Schöpfungen sind wie Geister, die ihre äußere Hülle überall durchdrungen, und deren Umgränzung ihrem eignen Wesen gemäß geordnet haben; sie können nun in dieser selbstgebildeten Welt mit ruhigem genügendem Daseyn beharren. Es ist eine sichtbare ewige Seligkeit.

Louise. Die ich Ihnen für jetzt noch gönne. Sie rufen beinahe wie jener Prophet in der Wüste: Ich sage euch, Gott könnte dem Abraham aus diesen Steinen Kinder erwecken. Aber was Sie sagten, gilt nur von den Olympiern, die schon ihren eignen Himmel haben; wo sollen in dem Ihrigen die muthwilligen Faune Platz finden, die bacchantischen Tänzerinnen, die kämpfenden Ringer und Fechter, die Helden, die sich in Todesnoth gegen umwindende Schlangen wehren?

Waller. Vergessen Sie nicht, daß von keiner sittlichen, sondern von natürlicher Vollendung die Rede ist, die in der Durchbildung von innen heraus, in der Ausschließung des Zufälligen, in der durchgängigen Be-

deutsamkeit der Gestalt, und in der Uebereinstimmung der beseelenden Kraft mit sich selbst, besteht. Was die augenblicklichen, mitunter sehr gewaltsamen Handlungen betrifft, so sind sie immer den Formen untergeordnet, und nur als die angemessenste Entfaltung derselben konnten sie verdienen gewählt zu werden.

Louise. Also geben Sie doch zu, daß die Bildnerei auch den Augenblick verewigen darf?

Waller. Sie unterwirft ihn ihren Gesetzen, damit er dessen würdig sey.

Louise. Und wodurch wird er das?

Waller. Durch Vollendung.

Louise. Wie sollte die in einem entfliehenden Theile der Zeit Statt finden können?

Waller. Eben so gut wie in einem beschränkten Theile des Raums. Die Bewegung muß, so zu sagen, eben so hoch und rein organisirt seyn, als das Körpergebilde, das sich in ihr darstellt. Maaß, Verhältniß und Gleichgewicht müssen ihr Streben immer wieder in sich zurückdrängen, so wie die strenge Richtigkeit des Umrisses seine Weichheit. Bemerken Sie, daß selbst die gewaltigste Kraftäußerung von einer völlig ruhigen Stellung nur dem Grade, nicht der Art nach verschieden ist. Zur bloßen Haltung des Körpers beim Stehen oder Sitzen sind Muskeln in Wirksamkeit: der Gesunde fühlt es freilich nicht, aber er kann es an dem ermattenden Kranken beobachten; der Schlafende liegt anders als der Todte. Das Leben ist von der Bewegung nicht zu trennen: durchaus ruhende Formen würden todt seyn.

Louise. Und da die Bildhauerkunst in einem so schweren Stoffe arbeitet, so muß sie sich allerdings an das Lebendige halten, sonst würden die Todten ihre Todten begraben.

Waller. Alle Plastik ist entweder organisch oder geometrisch, das heißt, sie läßt in den hervorgebrachten Formen eine beseelte Einheit erkennen, oder mißt sie nach regelmäßigen ergründlichen Verhältnissen ab. Die geometrische Plastik ist die Architektur.

Louise. Sie gerathen mir in die Metaphysik der Künste hinein, womit ich nichts zu thun habe. Ich muß nur mit einem Zweifel kommen, um Sie davon abzuhalten. Daß die leblosen Nebenwerke, welche bloß den Figuren dienen, als Sitze, Stämme zum Anlehnen und dergleichen, den Kreis der Bildnerei nicht erweitern können, begreife ich wohl. Allein wo wollen Sie bei Ihrer organischen Plastik mit den Gewändern hin, die uns ja die Formen znm Theil verbergen, und worin doch ein großer Theil der Vortrefflichkeit liegt?

Waller. Die Griechen haben mehr als irgend ein Volk die Würde des Körpers vor seiner Bekleidung erkannt. Nichts verhüllen, sagt ein Römischer Schriftsteller, ist Griechische Sitte; und es wäre eine anziehende Untersuchung, in wie fern diese Denkart der Kunst aufgeholfen hat, oder wiederum von den Künstlern begünstigt worden ist. Diese mußten sich aber doch bei vielen Gegenständen der Schicklichkeit fügen, und man muß sie nur loben, daß sie aus der Noth eine Tugend zu machen gewußt und die Gewänder so meisterhaft behandelt haben.

Louise. Für einen Seher antworten Sie dießmal nicht sonderlich, lieber Waller. Erinnern Sie sich des naiven Ausrufs jener morgenländischen Schönen, als eine Europäerin ihr im Reifrocke einen Besuch machte: Bist Du das alles selbst? Bei einer schön bekleideten Griechischen Statue wäre die Frage nicht mehr lächerlich. Sie ist wirklich ganz sie selbst, und die Bekleidung kaum von der Person zu unterscheiden. Nicht nur zeichnet sich der Bau der Glieder durch das anschmiegende Gewand hindurch, sondern in seinem Wurf und Fall, seinen Flächen und Falten drückt sich der Charakter der Figur aus, und der beseelende Geist ist bis auf die Oberfläche der nächsten Umgebungen gedrungen. Sehen Sie nur die mehr als lebensgroße weibliche Gestalt dort, die man gewöhnlich Vestalin nennt. Wie das schlichtere Obergewand ihr vom Haupte auf die Schultern und auf das faltige Kleid herunterfällt! Unter dem rechten Ellbogen ist es etwas hinaufgezogen, er ruht in der Höhlung und die Hand greift oben an den Saum des Tuches. Dann geht es umgeschlagen über die linke Brust herauf, und fällt von der Schulter hinab, unten wickelt sich die Hand darein. Welch eine heilige Anmuth, welche sittsame Würde ist in dieser Stellung und Tracht! Konnte eins ohne das andre seyn? Konnte sich die innere Reinheit anders als in einer Umhüllung der Sitte und des Anstandes zurückhaltend zeigen?

Waller. Ich lasse mir Ihre Zurechtweisung gefallen, da sie die Schönheiten einer Lieblingsstatue so ins Licht stellt. So könnte die Göttin der Treue oder der Zucht in ihrem Schleier gleichsam ruhen. Bemerken

Sie auch die schöne Senkung des Hauptes. Man hat sie bei den Götterstatuen so erklären wollen, als neigten sie sich den Gebeten der Sterblichen entgegen. Sie sehen aber an dem Haarputze, den anliegenden Locken, die von der Stirn zurückgehn, so wie am Gesicht selbst, daß dieses das Bildniß einer Matrone und keine Göttin ist. Mir scheint vielmehr, die alten Künstler haben den obern Theil des Gesichtes auch durch die Stellung vor dem Untertheil wollen vortreten lassen, so wie sie ihn schon durch die Bildung des Profiles herrschend gemacht hatten.

Louise. Es giebt den Statuen ein contemplatives Ansehen: sie halten den Zuschauern durch ihr Beispiel vor, wie sie genossen zu werden verlangen. Ich bin aber heute gar nicht contemplativ gestimmt, sondern gesellig und zum Plaudern. Kommen Sie, lassen Sie uns unsern Reinhold begrüßen: er zeichnet dort unten nach dem herrlichen Rumpf des Ringers. Eben ist er aufgestanden. — Wie gehts, lieber Reinhold? Sie scheinen verdrießlich.

Reinhold. Die Zeichnung will nicht nach meinem Sinne gerathen.

Louise. Es geht Ihnen, wie Wallern auch mitunter, wenn er sich an den Pindar oder Sophokles wagt. Er hat zum Uebersetzen nur Deutsche Worte, Töne und Rhythmen, Sie nur schwarze Kreide.

Reinhold. Ach, wenn meine Zeichnung eine Uebersetzung wäre! Sie ist kaum ein dürftiger Auszug, deren man hundert verschiedene machen könnte. Will ich alles übertragen, was ich an den Umrissen

wahrnehme, so fällt es bei diesem Maaßstabe leicht ins Kleinliche; und mit jeder Partie, die ich in größere Massen zusammenschmelze, geht etwas von der Bedeutung verloren. Dann sind die Uebergänge so leise, die Ein- und Ausbiegungen, die Flächen, Wölbungen und Vertiefungen, alles das flieht und verfolgt einander, daß man niemals sicher ist, die rechte Richtung zu haben.

Louise. Sie haben Recht, das ist sehr mühselig. Wenn Sie ein Gemälde copiren, da können Sie recht herzhaft auf der Palette eintunken, und auf einmal einen großen Fleck überstreichen, wie wir es alle Tage auf der Gallerie geschehen sehn.

Reinhold. Sie wollen mich nur necken. Sie wissen zu gut, daß die Tinten sich eben so unmerklich und unendlich abstufen, als die Umrisse sich verlaufen.

Louise. Es mag seyn, daß die Schwierigkeiten der Hervorbringung für beide Künste gleich groß sind; aber das geben Sie mir doch zu, daß die Bildnerei für den Betrachter die sprödere Schwester ist. Die Malerei macht es einem leichter, sie zu genießen, sie spricht so unmittelbarer in unsre Sinnenwelt hinein.

Reinhold. Ja, was nennen Sie so etwa genießen?

Louise. Mich der schönen Darstellungen erfreuen, mich daran sättigen, sie ganz in mich aufnehmen.

Reinhold. Das reicht lange nicht hin, um ein Bild gründlich zu beurtheilen, geschweige denn um ihm abzusehn, wie man selbst etwas machen soll.

Louise. Was Sie da nennen, sind ja Geschäfte, lieber Reinhold. Legt der Künstler sich selbst ein so schweres Geschäft auf, bloß um Andern wieder das Leben sauer zu machen? Man soll sich ohne Mühe ergötzen, das ist ja die Absicht.

Reinhold. Aber es muß einen doch ärgern, wenn Leute, die nicht einen Strich zu machen im Stande sind, herumgehen, und die größten Meister keck durch einander tadeln. Hier vermissen sie dieß; jenes sollte so seyn, und wenn es nach ihnen ginge, kämen arge Mißgeburten heraus.

Louise. Ich merke, Sie hätten nicht übel Lust, uns beim Eintritt in einen Kunstsaal immer einen kleinen Maulkorb vorhängen zu lassen. Ihnen sind also die Fremden die liebsten, die mit offnen Nasen und Ohren sich stumm durch die Gallerie hindurchstaunen?

Reinhold. Immer noch lieber als die, welche beständig darauf gespannt sind, etwas Sinnreiches und Auffallendes zu sagen, und um dieß vorzubringen, sich gar nicht die Zeit gönnen, ordentlich zu sehn.

Louise. Allerdings, die sind unleidlich. Sie werden mich doch nicht darunter rechnen, weil ich gern über Kunstwerke schwatze? Ich sehe, ich bemerke anhaltend und wiederhohlt; ich sammle die Eindrücke in aller Andacht und Stille: aber dann muß ich sie innerlich in Worte übersetzen. Dadurch bestimme ich sie mir erst recht, dadurch halte ich sie fest, und diese Worte suchen dann natürlich den Ausweg in die Luft.

Reinhold. Sie thun alles auf eine so artige Weise, daß man Ihnen nichts verbieten kann. Wenn Ihre Bemerkungen nur nicht als ein eigentliches Urtheil gelten sollen.

Waller. Das trockene Urtheilen wollen wir gern den Kunstverständigen überlassen. Allein wir werden doch das Recht haben, Eindrücke mitzutheilen, die unser eigenes Werk sind?

Reinhold. Eigenes Werk? wie so? Sie wären also willkührlich?

Waller. Selbstthätigkeit ist noch wesentlich von Willkühr unterschieden. Eine Wirksamkeit kann nach der gegebenen Anregung nothwendig, und doch unser eigen seyn. Daraus, daß die Eindrücke eines Kunstwerkes bei verschiedenen Personen an Reichthum und Tiefe und Zartheit so erstaunlich weit von einander abstehen, leuchtet es ein, wie viel auf das ankommt, was der Betrachter mit hinzubringt.

Reinhold. Ihre philosophischen Sätze verstehe ich nicht zu prüfen. Aber das weiß ich gewiß: der Eindruck ist nur ein Schatten von dem Gemälde oder der Statue; und wie unvollkommen bezeichnen wieder Worte den Eindruck! Das Rechte kann man gar nicht nennen.

Waller. Die Sprache vermag, wie Sie es nehmen wollen, alles oder nichts.

Reinhold. Ja, die Sprache pfuschert an allen Dingen herum: sie ist wie ein Mensch, der sich dafür ausgiebt, von allem Bescheid zu wissen, und darüber oberflächlich wird.

Waller. Lästern Sie nicht die große Schöpferin

der Dinge, die einmal in der Seele des ersten Menschen rief: es werde Licht, und es ward Licht. Das einzelne Wort thut es freilich nicht, eben so wenig als der Zauber der Malerei in den abgesonderten Farben auf Ihrer Palette liegt. Aber aus der Verbindung und Zusammenstellung der Worte gehen nicht nur Gestalten hervor: die Rede giebt ihnen auch ein Colorit und kann stärker oder sanfter beleuchten.

Louise. Brav! Dießmal reden Sie ganz nach meinem Herzen.

Waller. Freilich muß sie, um hierin die höchste Vollkommenheit zu erreichen, auch die Töne mit Wahl zusammenstellen, und die Bewegungen nach Gesetzen ordnen.

Louise. O weh! es soll also förmlich gedichtet seyn. Mit den Sylbenmaaßen habe ich mich niemals abgegeben.

Reinhold. Nun, Waller, zeichnen Sie mir doch einmal den verwünschten Ringer da mit Worten ab, da ich schon mit meiner Kreide so sehr den Kürzeren gegen ihn ziehe.

Waller. Sie verstehn mich unrecht, bester Freund. Es fällt mir nicht ein, mit der Sprache eben das ausrichten zu wollen, was nur ein sinnlicher Abdruck leisten kann. Ich sage bloß, daß sie fähig ist, den Geist eines Werkes der bildenden Kunst lebendig zu fassen und darzustellen.

Reinhold. Dieser sogenannte Geist ist immer nicht die Sache selbst.

Waller. Machen Sie es nicht wie ein berühmter Philosoph, der sich die Auslegung seiner Schriften nach

dem Geiste geradezu verbittet, und nach dem Buchstaben verstanden seyn will. Für manche Künstler wäre die Vorkehrung freilich unnütz, denn sie haben bloß den Buchstaben der Kunst.

Louise. Lieber starrsinniger Reinhold, wie Sie sich dagegen setzen, daß man Statuen und Gemälde, die für sich ewig stumm sind, auch einmal reden lehren will! Wie soll man sich denn mit ihnen beschäftigen?

Reinhold. Sie unermüdlich studiren, und dann selbst etwas gutes hervorbringen.

Louise. So arbeitete ja der Künstler immer nur für den Künstler; eine Gemäldesammlung würde auf die andere gepfropft, und die Kunst fände, wie es leider oft der Fall ist, in ihrem eigenen Gebiete den Ursprung und das Ziel ihres Daseyns. Nein, mein Freund, Gemeinschaft und gesellige Wechselberührung ist die Hauptsache.

Waller. Sehr wahr! Es ist mit den geistigen Reichthümern wie mit dem Gelde. Was hilft es, viel zu haben und es in den Kasten zu verschließen? Für die wahre Wohlhabenheit kommt alles darauf an, daß es vielfach und rasch circulirt.

Louise. Und so sollte man die Künste einander nähern und Uebergänge aus einer in die andere suchen. Bildsäulen belebten sich vielleicht zu Gemälden, (verstehen Sie mich recht, es sollte eine Verwandlung von Grund aus seyn, nicht wie manche Schüler ihre steinernen Akademien in ein Bild bringen;) Gemälde würden zu Gedichten, Gedichte zu Musiken; und wer weiß?

so eine feierliche Kirchenmusik stiege auf einmal wieder als ein Tempel in die Luft.

Waller. Es wäre nicht das erste Mal. Sie treffen, ohne daran zu denken, auf die Fabel vom Amphion, die der wackre Z. so gern hat, weil er zugleich die Baukunst und die Musik übt.

Louise. Für alle Künste, wie sie heißen mögen, ist nun doch die Sprache das allgemeine Organ der Mittheilung; daß ich bei Wallers Gleichniß stehen bleibe, die gangbare Münze, worein alle geistigen Güter umgesetzt werden können. Also plaudern muß man, plaudern! — aber mich dünkt, unser Gespräch fängt an im Kreise herumzugehen. Kommen Sie, Reinhold, Ihr Portefeuille zu! Sie werden heute doch nicht mehr an dem Ringer arbeiten. Lassen sie uns ins Freie hinaus, in das Gebüsch; und weil Sie so sehr für das Ausüben, für das Hervorbringen sind, so wollen wir nicht länger vom Plaudern über Kunstwerke plaudern, sondern ich will Ihnen etwas schon fertig Geplaudertes zum Besten geben.

Reinhold. Ei, das wäre! Da bin ich gleich dabei. Sie wissen, ich bin kein großer Leser, aber wenn man mir vorlesen will, und mit so gefälliger Stimme —

Louise. Schade was für die Stimme! Es ist nur weil Sie unterdessen bequem mit dem Bleistift oder der Feder etwas auf das Papier krizeln können, was Ihnen zu lassen unmöglich ist.

Waller. Ich bin erstaunt; liebe Louise. Sie haben mir ja nichts von Ihrem Unternehmen merken

lassen, außer daß Sie von der Gallerie immer so gedankenvoll nach Hause gingen, wie jemand, der eine Bestellung hat, und um sie nicht zu vergessen, sie sich in einem fort wiederhohlt.

Louise. Sie glauben also, man müsse Sie bei allem zu Rathe ziehn. Gehen wir, ich erzähle Ihnen den Anlaß unterwegs. — Sie wissen, meine Schwester Amalie hatte gehofft, dießmal nach Dresden mitreisen zu können; es traten Hindernisse ein, und sie band es mir beim Abschiede auf die Seele, ihr etwas von meinem hiesigen Genusse mitzubringen. Da bin ich nun recht treu zu Werke gegangen. Ich bin mißtrauisch gegen meine Flüchtigkeit gewesen, ich habe die Fantasie unter das Auge gefangen genommen, und mich so recht in die Bilder hineinzusehen bemüht. Sie können sich leicht vorstellen, daß ich nicht in Gefahr war, durch den Gebrauch der privilegirten Kunstwörter Amalien unverständlich zu werden. Es erschallt hier zwar genug um mich her von impasto, von Halbtinten, von Carnation, von Pyramidalgruppen, von Contrapost, von beaux accidens de lumière und so weiter, daß ich wohl einige dieser Ausdrücke hätte erhaschen können: aber mir ist, als würde mir durch sie das wieder verdunkelt, was ich an sich klar genug erkenne.

Waller. Einige davon sagen nichts mehr als die Ausdrücke des gemeinen Lebens; andere gehen darauf aus, den Geist der Kunst (mit Ihrer Erlaubniß, Reinhold!) auf mechanische Griffe herunterzusetzen.

Reinhold. Jedem Handwerk wird ja seine besondere Sprache vergönnt. Es sind doch nützliche Ab-

breviaturen, womit man sich am geschwindesten verständigen kann.

Waller. Nur werden sie gar zu oft gemißbraucht, um damit den Kenner zu spielen, da sie nichts weiter beweisen, als daß einer den Buchstaben des Buchstabens inne hat.

Louise. Die Beschreibungen von dem Höchsten und Göttlichsten, die solche zungenfertige, achselzuckende Kenner geben, sind in der That Skelette, todtgeschlagene Bilder, in der Vorrathskammer ihrer dürren Köpfe in den Rauch gehängt.

Waller. Genug von ihnen. Haben Sie bei Ihren Darstellungen kein Vorbild vor Augen gehabt?

Louise. Nicht daß ich wüßte.

Waller. Kennen Sie Diderots Salon de peinture?

Louise. Ob ich das kenne? Ich habe mir aber seine durch und durch geistvollen Schilderungen jetzt mit Fleiß entfernt. Ihm ist es nicht um eine treue und einfache Auffassung, sondern um Reiz und Unterhaltung zu thun. Er buhlt um Beifall mit seinem Feuer, seinem leichten Gesellschaftstone, selbst mit seiner brusquerie. Ferner ist es etwas ganz anderes: einige der vorzüglichsten Gemälde in einer der ersten Sammlungen, oder eine Ausstellung beschreiben, wo reines und unreines neben einander steht, und vielleicht unter dem ganzen Haufen kein einziges Kunstwerk vom ersten Range befindlich ist. Da ist der rittermäßige Ton schon eher erlaubt; Diderot hat doch die Lobsprüche wohl noch zu sehr verschwendet, und unter den vielen Wendungen, womit

er das Schlechte abzuweisen weiß, muß man ihm einige witzige Ungezogenheiten schon zu Gute halten.

Waller. Ich glaube mit Ihnen, daß die Züge seiner Feder weniger vergänglich seyn werden, als die geschilderten Werke des Pinsels und des Meißels.

Louise. Daß ich Ihnen auch ein Urtheil abfodere: was halten Sie von Forsters Kunstbeschreibungen in seinen Ansichten?

Waller. Es sind eigentlich Ansichten, interessante aber sehr persönliche. Wäre der Kunstsinn des edlen Mannes eben so scharf gewesen, als sein sittliches Gefühl regsam und zart, so hätte er alle Foderungen befriedigt. So aber verwechselt er oft dieses mit jenem, ja es scheint bei ihm nie zu einer rechten Absonderung gekommen zu seyn. Er sucht die Würde des Gegenstandes, und vergißt darüber das Verdienst der Behandlung. Deßwegen wird er zuweilen unbillig gegen Niederländische Meister, wo das letzte vorwaltet. Manchmal hat er indessen einen liebevollen Enthusiasmus mit viel Seele ausgesprochen.

Louise. Ich will mich nicht rühmen, daß ich schon zu der Abstraction gediehen wäre, keine Vorliebe für den edleren Gegenstand zu hegen, und die Poesie der Darstellung am Gemeinen mit eben der Lust aufzufinden. Ich hatte ja die Wahl. Sie werden nicht böse seyn, wenn ich Sie am meisten in den Italiänischen Saal führe.

Reinhold. Hier, dächte ich, ließen wir uns nieder: wir können keinen bequemeren und anmuthigeren Sitz finden. Vor uns der ruhige Fluß; jenseits

erhebt sich hinter dem grünen Ufer die Ebne in leisen Wellen, dort unten spiegelt sich die Stadt mit der Kuppel der Frauenkirche im Wasser, oberhalb ziehn sich Rebenhügel dicht an der Krümmung hin, mit Landhäusern besäet und oben mit Nadelholz bedeckt.

Louise. Ich bin es gern zufrieden. Setzen wir uns, wir werden hier ungestört seyn. Im Angesicht dieser lachenden Gegend hören Sie vielleicht um so lieber ein paar Beschreibungen von Landschaften, die ich Ihnen gleich zu Anfange geben will.

Waller. Wenn die Malerei nur nicht gerade in diesem Fache gegen die Größe der Natur am meisten verlöre! Alle Landschaftmalerei ist doch nur eine Art von Miniatur.

Reinhold. Weswegen sollte sie? Miniatur besteht darin, wenn ein Gegenstand klein und dabei mit einer Deutlichkeit in seinen Theilen abgebildet wird, die sie nicht haben könnten, wenn die Verkleinerung von der Entfernung herrührte. Dieß braucht der Landschaftmaler so wenig zu thun, daß es vielmehr allen Zauber zerstört, wenn er es sich zu Schulden kommen läßt.

Waller. Aber wie muß er einen weiten Horizont, ein hohes Gebirge, den gränzenlosen Ocean auf seiner Leinwand zusammendrängen!

Reinhold. Es drängt sich von selbst zusammen. Blicken Sie nur durch eine kleine Fensterscheibe oder durch die hohle Hand ins Freie hinaus, und welche Menge von großen Gegenständen wird Ihr Auge umfassen!

Waller. Dennoch giebt mir das Bild nie den

Eindruck einer furchtbaren und unermeßlichen Größe wie der Gegenstand in der Natur.

Reinhold. Weil sie uns da so umgeben, oder wir uns ihnen so nähern können, daß sie von allen Seiten über den Sehwinkel hinausgehen und das Auge erst allmälig ihre ganze Ausdehnung durchläuft. Dicht unter herabdrohenden Felsenmassen haben wir freilich den Maaßstab unsrer eignen Kleinheit sehr bei der Hand.

Louise. Sie haben Recht: es ist ordentlich schauerlich, daß die Welt so groß ist. Wenn ich Abends den gestirnten Himmel sehe, und mir die erstaunlichen Entfernungen denke, so wird mir zu Muthe, wie jemanden, der auf einem kleinen Kahn mitten auf dem weiten Meere schwebt.

Reinhold. Sie denken die Entfernungen auch nur, Sie sehen sie nicht. Die Malerei unternimmt ja nicht die Gegenstände abzubilden wie sie sind, sondern wie sie erscheinen. Wie groß erscheint denn die Landschaft vor uns? Ihre Antwort würde hier noch ziemlich richtig ausfallen, nicht weil Sie den Umfang wirklich sehen, sondern weil Sie ihn historisch wissen. Die Entfernung der Stadt haben wir ungefähr mit den Füßen ausgemessen, und am äußersten Horizont bemerken wir die viereckigen Felsen vom Königstein und Lilienstein. Aber wie groß erscheint der Himmel? wie groß das Meer? Das Auge an sich kennt nur die scheinbare Größe der Gegenstände in ihrem Verhältnisse unter einander: ein naher Raubvogel, der ein entferntes Wölkchen verdeckt, ist ihm eben so groß. Auf die Entfernungen schließen wir nur aus den gedämpf-

teren Farben und verlohrneren Umrissen; und so berechnen wir die wahre Größe, indem wir nahe bekannte Gegenstände, einen Baum, eine menschliche Figur, als Maaßstab zu Hülfe nehmen. Dergleichen setzt der Landschafter in den Vorgrund hin.

Waller. Muß diese Gegenstände aber doch schon beträchtlich verkleinern.

Reinhold. So entfernt er sie auch zugleich; nur etwa einigen Kräutern und Blumen ganz am Rande des Bildes giebt er ihre volle Bestimmtheit. Da in diesem Zweige der Kunst die Luftperspectiv vorzüglich zu Hause ist, so hat sie das Mittel ganz in ihrer Gewalt, auf einem kleinen Raume das Große groß darzustellen. Es läßt sich sogar denken, daß sie in das Colossalische überginge.

Louise. Lassen Sie ihn, Reinhold. Er hat es gegen die Landschaftmalerei, weil die Alten wenig daraus gemacht haben, und weil er die beschreibende Poesie verabscheut. Vielleicht kommt in den folgenden Beschreibungen etwas vor, was dienen kann, ihn zu widerlegen.

»Ich sah drei Landschaften neben einander, von Salvator Rosa, Claude Lorrain und Ruisdael. Die erste ist eine beschränkte Gegend von Bäumen, Wasser und Gestein. Keine hohen Felsen: rechter Hand nur lehnt sich eine bewachsene Masse von Stein sanft hinauf; durch das mittlere Gesträuch hin wird eine Andeutung in die Ferne sichtbar. Mehr rechts vertieft sich das Wasser in die Büsche hinein; ein großer Stein tritt von der linken Seite (nämlich

des Zuschauers; nicht des Bildes; so werde ich die Ausdrücke rechts und links in dem folgenden immer gebrauchen;) hell hervor. Auf diesem stehn und sitzen im Gespräch begriffen drei Männer, wahrhaft sprechende Figuren. Aber gleichsam wie die erste Gestalt auf dem Bilde zeichnet sich vor den Bäumen zur Linken ein starker unbelaubter Stamm aus. Er strebt wie ein herrschendes Wesen in die Höhe und Breite: man glaubt beseelte Kraft in ihm wirken zu sehen, und die Männer unter seinen Aesten stehn wie seine Diener da. Die Farben ihrer Kleidung stimmen mit denen des Stammes und den hellen Partien des Gesteins überein; sie gehn ins gelbliche und graue, so daß das Schönste und Charakteristische des Bildes wie erleuchtet aussieht. Alles ist auch hier des Geistes voll, alles ist rege. Die Bäume haben kein ruhiges Laub: die Luft scheint es zu zerreißen, und in lang hinstrebende Partien zu theilen. Doch tobt kein Ungestüm an diesem einsamen Orte; das stille Blau des Himmels blickt hinter den grauen Wolken hervor, und die Bewegung, die ich erblicke, ist erhabnes Leben, nicht wildes Gemüth. Auf andern Landschaften kann man sich vielleicht abgesonderter in die Oede verlieren; hast du dich hier einheimisch gemacht, so bist du in der Gesellschaft einer begeisterten Seele. Es ist, als führten die wunderbaren menschlichen Gestalten zur näheren Gemeinschaft mit ihr: die romantische Stellung und Tracht, wiewohl diese nur einfache Landleute oder Bewohner der Wildniß ankündigt, der Ort wo sie sich bereden, alles macht die bedeutendste Gegenwart. Nicht der Zufall hat sie ver-

[illegible], [illegible] eins mit dem Ganzen, und vollenden den bestimmten Ausdruck, den selbst der oberflächliche Beobachter nicht verkennen wird. Wen auch Landschaftsstücke sonst gleichgültig ließen, auf den würde dieses noch die Wirkung eines historischen Gemäldes machen können, wie die Musik wenigstens zu irgend einem großen Text.

Claude Lorrain's Einbildungskraft ist gemäßigter und in der schönen Wahrheit daheim. Sein warmer lichter Himmel, seine feuchten bewachsenen Felsen, über denen der Duft der Vegetation schwebt, sind in ihrer Haltung wie die Farbengebung des Tizian. Das Stück, von welchem die Rede ist, stellt eine wirkliche Gegend bei Neapel vor. Man sieht Ischia und Capri über den Horizont hervorragen. Zwei hohe Felsenpartien treten von der Rechten ins Meer hinein, und das Meer im Schatten zwischen sie. Dahinter ist die Stadt nebst Hafen und Schiffen angedeutet. [illegible] in dem Bilde verliert sich die Ferne, man wird kaum die Spur des Pinsels gewahr: in der geringen Weite zeigt sie sich eben so treu und zweifelhaft, wie das Auge sie in der Wirklichkeit erkennt. Auf der linken Seite des schmalen Vorgrundes stehen ein paar schöngewachsene Bäume, die das Ganze für den ersten Blick [illegible]

[illegible]

selbst eben sichtbar, der ihn ausströmt. Unbeschreiblich harmonisch vermischt er sich mit dem grünlichen Meer. worauf auch der Nebel noch ruht, kaum gefärbt von dem Strahle, welchen die Sonnenscheibe herübersendet. Die ganze Luft ist mitgemalt: kein Gegenstand steht nackt da, ihr durchsichtiger Schleier ist über ihn geworfen. Man sieht in die Vertiefung zwischen die Felsen, oder auf die weite Meeresfläche hinaus: der Gesichtspunkt ist überall gleich vortheilhaft. Es ist aber in der Natur dieser Landschaft, daß man in sie hinausblickt, ohne in und auf ihr zu wohnen. Sie bedürfte daher keine Figuren zu ihrer Belebung. Eine solche Ferne scheint doch niemals einsam, das Leben des Unbeseelten webet über ihr, das wiederum Seele aus sich selber schafft. Da Claude keine Figuren malte, so hat Allegrini den Vorgrund mit einer Gruppe verziert, wo Acis und Galatea liebkosend zusammen ruhn; auf dem Vorgebirge liegt der eifersüchtige Polyphem. Das Zelt von violetter Farbe, welches die Liebenden schirmt, und ihre hellen Gewänder ziehn doch das Auge zu sehr an sich, und stören anfangs die süße Ruhe, die über die Landschaft ausgegossen ist. Denn man muß sich keinesweges einen prahlenden Sonnenaufgang dabei denken. Das Auge wird im Vorgrunde durch die Schatten, worin dieser und die Felsen ruhn, geschont, und in der Ferne durch die stille Behandlung des glänzenden. Man entdeckt nicht einmal die Sonnenscheibe sogleich, und der Tag scheint erst höher herauf, indem man vor dem Bilde steht.

Wie ganz anders ist Ruisdael, und doch wie

vortrefflich, selbst in seiner Beschränktheit! Hier ist eins seiner größeren Stücke, eine durchsichtige Baumgegend auf wasserreichem Moorgrunde. Jeder Stamm sondert sich von dem andern, und weicht bis zu der fernen Helle, unter dem Laubwerk hin, zurück. Eine glänzende Wolke, halb hinter den Wipfeln der Bäume versteckt, wirft die herrlichsten Wiederscheine zwischen sie auf den Boden hinunter, welche das breite Gewässer des Vorgrundes nochmals in einen dunkeln Spiegel aufnimmt. Dieses ist mit Pflanzen und Gesträuch durchwachsen, die seine Schatten vertiefen, und zugleich durch die Reflexion der kleinsten wie der großen Gegenstände ganz durchsichtig machen. Die vorderen Stämme heben sich um so mehr hervor, weil es meistens Buchen mit weißer Rinde sind; der ansehnlichste darunter ist völlig nackt, und stellt sich, besonders wo er oben herunter schräg abgespalten ist, sehr täuschend dar. Die durch Verschiedenheit der Töne äußerst mannichfaltigen Baumpartien sind mit so viel Freiheit als Fleiß gearbeitet. In einigen bräuneren Tinten zeigt sich der nahende Herbst. Das Laub selbst hat wenig Abwechselung. Ruisdael kannte nur eine einseitige Natur, allein in dieser hat er eine Wahrheit, die jedesmal innig aus ihm selbst hervorzugehen scheint. Was er darstellt, ist oft schauerlich oder dürftig; die Behandlung läßt uns aber bei ihm an Oertern verweilen, wo wir uns in der Wirklichkeit nicht wohl befänden. Er zieht dabei die Gegenstände so nahe an sich heran wie möglich, und läßt nur selten eine Ausflucht in die Ferne zu, ihnen zu entkommen. Wo seine Schatten

nicht nachgedunkelt haben, die auf manchen seiner Bilder undurchdringlich sind, ist sein Grün von großer Wahrheit, und wie aus den frischesten Quellen getränkt. Hier ist es zugleich gefällig und dieser sanftere Ton erstreckt sich bis auf den Himmel, den er sonst meistens aus dem neblichten Norden nimmt. Ueberhaupt schwimmt das Ganze in nasser Klarheit, und wenn von ungefähr ein Sonnenblick darauf fällt, wird es in Magie verwandelt. Eine Hirschjagd belebt den Schauplatz, oder vielmehr sie soll es thun. Adrian van der Velde hat die Figuren darauf gesetzt, und sie sind nicht ganz mit dem übrigen durch die nächsten Wirkungen verbunden. Der Jäger, der am Ufer hinsprengt, macht sich gut. Der Hirsch aber, welcher durch das Wasser setzt, und die Hunde ihm nach, lassen hier keine Bewegung zurück, die eine wahre Schönheit hinzugefügt hätte, und spiegeln sich ganz bestimmt in ruhiger Fläche. Freilich wird man diesen Mangel nur spät gewahr in dem harmonischen Bilde, vor dem man mit Wohlgefallen und Bewunderung verweilt, ob Ruisdael gleich nicht so lieblich die Sinne bezaubert wie Claude, noch so lebendig zum Geiste redet wie Salvator.«

Sind Sie ausgesöhnt, Waller?

Waller. Mir däucht, Sie erheben die Darstellung zu sehr gegen die Natur, da Sie doch durch Ihre Schilderung jene zum Theil wieder in diese verwandeln.

Louise. Das letzte ist wahr: seit ich mich mit diesen Dingen viel beschäftige, sehe ich eine wirkliche Gegend mehr als Gemälde, und ein Landschaftstück

suche ich mir zu einer wahren Aussicht zu machen. Aber wie können Sie mir das erste vorwerfen, da Sie immer davon ausgehen, der menschliche Geist schreibe der umgebenden Welt sein Gesetz vor, und schaffe und modle sie nach sich.

Reinhold. Ich muß Louisen vertheidigen. Es versteht sich von selbst, lieber Freund, und wir geben es gleich zu, daß die Kunst als bloße Abschrift der Natur gegen das ewige Regen und Weben derselben unendlich zurückstehen müßte. Eben deswegen soll sie den Abgang durch etwas von wesentlich verschiedener Art ersetzen. Der Künstler kann die landschaftliche Natur nur durch Wahl und Zusammenstellung verbessern, nicht an sich erhöhen. Dagegen leiht er dem Anschauer seinen erhöhten Sinn für sie, oder vielmehr er stellt den allgemeinen Sinn her, wie er ursprünglich beschaffen ist. Er lehrt uns sehen. Drollig genug, daß man es in dem Grade verlernen kann! Aber wann sieht man auch einmal um des Sehens willen? Es geschieht immer in andern Geschäften. Man rühmt den Sinn des Auges als den edelsten, und den Verständigen mag er es deswegen seyn, weil er zur Erkenntniß so behülflich ist, dem großen Haufen gewiß nur wegen seiner Brauchbarkeit in der Haushaltung. Es ist uns gar nicht darum zu thun, wie die Dinge erscheinen, sondern wie sie sind: das heißt, wie sie sich greifen und handhaben lassen. Wir begnügen uns, jeden Gegenstand, jedes zu einer Gattung gehörige Einzelwesen immer wieder zu erkennen, und die wirklichen Veränderungen wahrzunehmen, die damit vorgehn, ohne auf die tau-

send verschiedenen Ansichten zu achten, unter denen sie sich uns darbieten. Von der ersten Kindheit an verbinden wir mit dem Gebrauch des Auges Wahrnehmungen andrer Sinne und eine Menge Schlüsse, die uns so geläufig werden, daß wir alles unmittelbar zu sehen glauben. Im Grunde sind wir uns aber dessen, was uns umgiebt, so lange es beim Gewöhnlichen stehen bleibt, mehr bewußt, in so fern wir es wissen, als in so fern wir es sehen.

Waller. Mit dem Gehör geht es im Ganzen eben so zu. Die Anlage zum Maler und Musiker liegt also wohl darin, daß man von Jugend auf diese Sinne nicht bloß wie Hausthiere zähmen und abrichten läßt, sondern neben der nützlichen Anwendung ihre freie Thätigkeit und die Lust daran behauptet.

Louise. Ja ja, der Geruch ist am Ende der edelste und am meisten dichterische Sinn, weil er weniger dem Bedürfnisse dient. Seine lieblichen dunkeln Anregungen scheinen mir am nächsten mit den Zaubereien der Fantasie zusammenzuhängen: der Duft einer Orangenblüthe versetzt mich in die glückseligen Inseln.

Reinhold. Wenn meine Bemerkungen richtig sind, so wissen wir auch, was wir von dem Urtheile derer zu halten haben, welche die Färbung und Beleuchtung, die Mittel, wodurch die Körper erst erscheinen, zu untergeordneten Theilen der Malerei, oder wohl gar zu unwesentlichen Reizen derselben herabsetzen. Sie ist ja eigentlich die Kunst des Scheines, wie die Bildnerei die Kunst der Formen; und wenn ich nicht fürchtete, in Ihre philosophischen unausführbaren Fo-

derungen hineinzugerathen, Waller, so möchte ich sagen, sie soll den Schein idealisiren. In der Wirklichkeit gewöhnen wir uns, über ihn weg, oder durch ihn hindurch zu sehen: wir vernichten ihn gewissermaßen unaufhörlich. Der Mahler giebt ihm einen Körper, ein selbständiges Daseyn außer unserm Organ: er macht uns das Medium alles Sichtbaren selbst zum Gegenstande. Wir sollen also bei dem Schein verweilen, und wie kann er dieß verdienen, wenn er nicht auf das bedeutendste und wohlgefälligste gewählt und dargestellt wird?

Waller. Die Malerei soll also täuschen?

Reinhold. Nicht doch: auch bei der kunstvollsten Nachahmung ist sie schon dadurch vor diesem Abwege gesichert, daß es ihr an einer wahren Lichttinte fehlt.

Louise. Haben Sie die durchsichtigen Mondscheinlandschaften schon vergessen, womit wir uns manchmal unterhielten? Die sind doch mit wahrem Lichte gemalt.

Reinhold. Dafür sind sie auch keine Kunstwerke, sondern nur eine artige Gaukelei.

Waller. Aber die Täuschungen, die, wie man bezeugt, wirklich durch Gemälde hervorgebracht worden sind?

Reinhold. Sie fanden vermuthlich nur bei besondern Veranstaltungen und auf einen Augenblick Statt. Am empfänglichsten dafür werden entweder solche seyn, die ihre Sinne blindlings gebrauchen, ohne sich im mindesten Rechenschaft davon zu geben; oder im Gegen-

theil die Meister im Sehen, deren Einbildungskraft immer auf die Erscheinung gerichtet ist.

Louise. Auf die Art hätte die Fabel vom Zeuxis und Parrhasius, daß sie mit ihren gemalten Sachen die unvernünftigen Thiere betrogen haben, demnächst aber einer den andern, einen recht feinen Sinn.

Waller. Bei der Abstraction, worin Sie das Wesen der Malerei fassen, und der Ausdehnung, mit der Sie ihre Gränzen bestimmen, nehmen Sie auch wohl das Stillleben in Schutz?

Reinhold. Ganz gewiß.

Waller. Und machen die Landschaftmalerei zur höchsten Gattung, weil in ihr das bloße Phänomen eine so wichtige Rolle spielt?

Reinhold. Vielleicht. Indessen halte ich überhaupt nichts von solchen Rangstreitigkeiten.

Waller. Man sieht aber doch, daß die Landschafter, wo sie können, über ihre Gattung hinaufstreben. Sie bevölkern die Scene nicht nur mit Figuren, sie bringen Geschichten darauf an; und wenn sie dazu selbst nicht genug zu zeichnen wissen, so lassen sie dergleichen von andern hinsetzen. — Als ob ich Ihre Vorliebe für den Salvator Rosa nicht gemerkt hätte, Louise, die Sie eben darum hegen, weil er die Natur bloß wie eine Schrift braucht, in deren großen Zügen er seine Gedanken hinwirft. Wenn ein Satyriker zum Landschaftmaler gemacht ist, so werden Idyllendichter sich wohl mit Glück im Schlachtenmalen versuchen.

Louise. Ich gestehe, wenn man mir sagte, diese Landschaft rühre von einem Dichter her, so würde

ich nicht auf einen Idyllendichter rathen, jedoch auch schwerlich auf einen Satyriker, vielmehr auf einen feurigen Lyriker, und das ist Salvator vielleicht in seinen Satyren. Wenn der Maler, wie Reinhold sagt, dem Scheine einen Körper giebt, so muß er ihm ja auch eine Seele einhauchen, und dieß darf doch wohl seine eigne seyn.

Reinhold. Allerdings kann der Landschaftmaler zu willkührlich in die Natur hineindichten. Allein es ist ein wesentlicher Mangel, wenn man der Darstellung sogleich auf den Grund sieht, wenn sich der Schein in die bezeichneten Gegenstände gleichsam verliert.

Louise. Da Sie mir das eigentliche Kritisiren verboten haben, so freue ich mich, daß ich auf ein Beispiel zu ihrer Kritik gestoßen bin. Hören Sie nur.

»Eine große Landschaft von Hackert, vier bis fünf Fuß hoch und etwa sechs Fuß breit, worauf eine Gegend von sehr weitem Umkreise bei Neapel abgebildet ist. So wie du davor stehst, vergissest du bald die Malerei, und befindest dich in einem entzückenden Lande. Du stehst auf dem braunen Vorgrunde, der von dem nächsten Boden durch einen großen hinter ihm verborgenen Zwischenraum abgeschnitten ist. Ein weiter Kreis von Hügeln thut sich auf, die sich von einer Seite höher hinan lehnen und ringsum anmuthig heben und senken; die Augen ruhen auf einem stillen See aus, den jene in ihrem blühenden reichen Schooß eingeschlossen halten, und der gleichsam wieder das Auge der Landschaft ist. Jenseits der

Hügel zeigt sich, da der Standpunkt ziemlich hoch angenommen worden, eine angebaute Ebene, mit leichten Erhöhungen und Dörfern. Ein Streif des Meeres scheidet das Land vom Horizont, über den der Gipfel einer vulcanischen Insel hervorragt und Schiffe sichtbar sind. Der heiterste Himmel mit wenigem Gewölk füllt den weiten obern Raum aus. Zu beiden Seiten des Vorgrundes erheben sich hohe Bäume; die zur Linken auf Felsenstücken, zwischen denen sich ein mit Fuhrwerk und Menschen besetzter Weg hineinzieht. Die Hügel sind mit Gebüsch und Reben, lieblichen Anpflanzungen und Wohnungen jeder Gattung überdeckt; zur Linken zeichnet sich eine größere Burg aus. Diese Fülle von einzelnen Wahrnehmungen können keine Worte aufzählen, da kaum die Augen deren mächtig werden. Alles ist mit großer Leichtigkeit und einem zugleich flüchtigen und genauen Pinsel dargestellt: nicht die Thüre in der Ecke eines Weinbergs, die offen steht und auf die Mauer daneben Schatten wirft, ist weggelassen, und alles durch den Duft einer glänzenden Helle in einander gewebt. Der Wiederschein der Gegenstände im klaren See wird zum Theil noch von der Sonne erleuchtet: der Himmel geht in einem etwas tieferen Azur aus diesem Bade hervor. Die großen Bäume sind voll und kräftig hingeworfen; der zur linken Hand erscheint nur zu röthlich, samt den Felsen darunter, die in Dietrichschem Geschmack behandelt sind. Die weite Ferne ist täuschend. Der Ton der Hauptpartie weicht beträchtlich vom Vorgrunde ab, und geht schon ins Graue über. Nach mehreren Landschaften von Hackert könnte

dieß, so wie der hohe Standpunkt, Gewohnheit bei ihm seyn: hier unterbricht es indessen die Harmonie nicht. Alle Farben des Bildes sind wie sein Himmel, sanft und freundlich, nicht stark aufgetragen, aber auch nicht durchsichtig, so daß man sie eher für gouache als für Oel ansehen möchte. Kein Lüftchen regt die Blätter oder kräuselt die Wellen; die südliche Heiterkeit ist überall ausgedrückt.

Woher kommt es aber, daß dieß blendende Gemälde in seiner weiten Ausdehnung dennoch keinen Eindruck von Größe und erhabenem Reiz macht, und nur wie ein leichter Syrenengesang in die Wirklichkeit lockt, die es wiederzugeben versucht? Ich glaube, weil es sie nach Art einer camera obscura wiedergiebt: das Große in einer saubern Verkleinerung. Es wirkt weniger als die Natur vermag, und doch nicht genug als Kunst. Vielleicht giebt es Gegenden auf der Erde, die zu üppig für die Darstellung sind, welche sich gern Beschränkungen gefallen läßt, um dann erst, wie über ihren Umfang hinaus, unendlich zu werden. Auch ließe sich denken, daß ein Künstler diesen Reichthum in einfachere Massen auffaßte, und durch das, was er anzudeuten unterließe, das Schönste in der Wirklichkeit erst in das Große für die Kunst verwandelte. So viel ist gewiß, Claude Lorrain, der in der nämlichen Natur lebte und malte, ist in einem edleren Stil mit ihr umgegangen. Und dann hat Hackerts Landschaft noch einen wesentlichen Mangel: der Schatten im Ganzen fehlt. Alles steht in schimmerndem Licht und reinen Farben da.»

Reinhold. Das Kritisiren lassen Sie sich denn doch nicht gänzlich untersagen, Louise.

Waller. Wie billig. Wir können nicht charakterisiren, ohne daß darin auf gewisse Weise ein Urtheil enthalten wäre. — Ich gestehe, die Beschreibung hat mir größere Sehnsucht nach dem See von Salerno erregt, (denn dieser ist, wie ich höre, der Mittelpunkt der Aussicht;) als nach dem Gemälde, das ich noch nicht Gelegenheit hatte zu sehen.

Louise. Jetzt müssen sie mir nach Deutschland zurück folgen, und zwar zu unsern ehrenfesten Vorfahren. Ich habe ein altes Porträtstück beschrieben.

Waller. Das Porträt sollte vorzüglich ein Deutsches Talent seyn, da wir eine so treue Nation sind.

Louise. Keinen Spott! Es giebt eine knechtische und eine freigesinnte, edle Treue, wovon Sie ein Beispiel sehen sollen.

« Die gute alte Zeit, wo ein Familiengemälde noch ein Denkmal der Frömmigkeit, nicht der Eitelkeit seyn durfte! Sie war des weisen Künstlers werth, der seine Personen nicht mit fremden Zierlichkeiten verkleidete, sondern ihre eigne Sitte und Art ausdrückte, und sie wahrhaft auf die Nachwelt brachte.' So hat Holbein einen Bürgermeister von Basel, Jacob Meyer, mit den Seinigen gemalt, wie alle sich der Mutter Gottes und dem Jesuskinde weihen. Diese steht in der Mitte unter einer Blende, zu ihrer Rechten kniet der Vater mit zwei Söhnen, zur Linken die Schwiegermutter, Frau und Tochter. Der Vater, zunächst an der Jungfrau, nach ihr hin, doch etwas mehr vorwärts gewandt; wie es scheint,

(denn er wird großentheils verdeckt) auf beiden Knieen liegend. Seine Kleidung ist schwarz mit Pelz gefüttert. Der Kopf mit dem kurz abgeschnittenen dunkeln Haar drückt sich in den Nacken, das Kinn tritt vor, die gehobenen Hände greifen fest in einander. In seinen Gebehrden ist eine kräftige Inbrunst, ohne alle Frömmelei und Abgeschiedenheit von der Welt. Man sieht wohl, er faßt diese heilige Pflicht so herzhaft an wie jede irdische, und der biedre, wackre Bürger trägt die kräftige Thätigkeit seines Lebens in seine Andacht über, zugleich mit aller Würde, die ihn begleitet, wenn er zu Rathe sitzt. Es ist ein herrliches unbekümmertes Zutrauen in dem Kopfe; das Gebet scheint die gesunde natürliche Farbe noch ein wenig erhöht zu haben. Kein Zug ist schlaff; sie drücken alle das wohl und recht gemeynte der Handlung aus, ohne daß doch einer überflüssig angestrengt würde. Dieß giebt ihm ein schönes Gleichgewicht, und eben das wahre Ansehen von schlichter bürgerlicher Kraft, welches dadurch noch verstärkt und selbst veredelt wird, daß der Kopf nicht durch die Kleidung vom Körper getrennt, sondern der ganze Hals sichtbar ist. Er hat ganz denselben Charakter wie das Gesicht, und ist mit seinen wenigen leisen Falten, die der Völligkeit mehr wie dem Alter zu gehören scheinen, auch so kernhaft gemalt. Wäre er verdeckt, so könnte es aussehn, als ob der Nachdruck des Kopfes gleichsam aus der Kleidung hervorgepreßt wäre; nun gewinnt er ein weit freieres und männlicheres Ansehen. Vor dem Vater kniet ein artiger Knabe, von zehn bis zwölf Jahren vielleicht, in einem hellbräunlichen weiten

Rock, mit purpurnen Sammtstreifen, die mit goldnen Knöpfen geschmückt und befestigt sind. Er lauscht seitwärts weg, auf den kleineren Bruder hin, den er, die eine Hand lose auf seiner Schulter, die andre an seiner Brust, stehend vor sich hält. Sein Auge ist beinahe trübe gegen des Vaters glänzend schwarzes, aber der Mund ist schön und bedeutend; der Kopf sehr länglich, das helle starke Haar, im Nacken abgeschnitten, umschließt das Gesicht in ziemlich geraden Linien und Ecken. Das blonde krausköpfige Bübchen steht dagegen, ganz seiner holden kindlichen Natur überlassen, nackt vorn auf dem Bilde, es hält den linken Arm mit der offnen Hand niederwärts ausgestreckt, und blickt ebenfalls nach der Seite hinunter. Sein Körper ist äußerst lieblich, zart und rund gehalten bei der großen Bestimmtheit der Zeichnung, das Gesichtchen recht schalkhaft, und so macht es den artigsten Contrast gegen die Uebrigen, wie eine reizende Blume in einem nützlichen Garten. Es ist eben so sehr außer der Familiengruppe, wie das Jesuskind, dem es an Schönheit aber überlegen ist. — Die weibliche Seite ist dieses Mal nicht die annehmlichste: hier offenbart es sich, daß die mit so viel Selbständigkeit und Liebe dargestellte Einfalt der Sitten nicht schön und natürlich, sondern eine altväterische Eingeschränktheit war, die für diesen Theil der Familie nothwendig in das Klösterliche übergehen mußte. Hier sehen wir keine Hausmutter mit blühenden Töchtern, sondern zwei Nonnen von gesetzten Jahren. Die ältere kniet nächst der Blende, aber etwas weiter zurück als der Vater gegenüber. Von ihrem Gesicht ist nur ein kleines Dreieck sichtbar.

die weißen leinenen Tücher, die sie um den Kopf gebunden hat, schneiden sich auf der Wange, schräg vom Kinne herauf und vom Auge herunter. Unter dem Auge feine Fältchen. Die nämliche Tracht läßt bei ihrer Tochter doch mehr von dem Gesicht sehen: das Tuch geht nur unter dem Kinne durch, und auf der Stirn liegt ein durchsichtiger Streif. Beider Kleidung ist schwarz, am Kragen mit Pelzwerk gefüttert: alles ist dicht und schwer eingehüllt, bis auf die Fingerspitzen, die den Rosenkranz zählen. Auch im Gesicht der letzten ist keine gegenwärtige Regung zu bemerken, doch schaut sie verständig aus großen braunen Augen. Man sieht wohl, daß diese das Hauswesen angelegentlicher betreibt, als selbst den Dienst der Heiligen. Die Tochter sieht man ganz im Profil, nach damaliger Weise kostbar geschmückt, weiß mit Gold, die Aermel sorgfältig bis auf die Knöchel der Hand gefaltet und gepufft, um den Hals ein gestickter steifer Kragen, der Kopfputz sehr künstlich in Perlen und Filagran gearbeitet, an der Seite ist eine Flechte von braunem Haar darum her gebogen. Sie hat eine helle zarte Gesichtsfarbe, und macht darin, wie in der Pracht des Putzes, dem sehr länglichen Kopf und matteren Augen das Gegenstück des Bruders. Nur ihre Stellung ist ungeschickter: auf beiden Knien liegend, den Leib vorgebogen, den Kopf geneigt, die Schultern zurück. Sie betet am Rosenkranz, und sieht, die Wahrheit zu sagen, dabei etwas langweilig und etwas albern vor sich hin: man weiß nicht, ob es die Albernheit der Langenweile, oder die Langeweile der Albernheit ist. Sie gleicht einer Blüthe, die in harter Schale verschlossen

gehalten wird, bis die Jahreszeit vergeht, in der sie sich entfalten könnte. Aber wie wahr und treu so recht das eigenste dieser Beschränkungen ergriffen ist, und wie die Mutter Gottes nun mit höherem freierem Wesen dagegen erscheint, in holdseliger Pracht eine demüthige geistliche Königin! Ihre Ergebung ist liebevoll, ihre Züchtigkeit milde, sie senkt den Blick anmuthig, und die volle Wölbung der Augenlieder läßt seelenvolle Augen unter ihnen vermuthen. Der Mund ist von großer Lieblichkeit, unter den Augen aber fehlt diese: es ist da wie eine leere Stelle, wo sie verflogen wäre. Sie trägt auf dem Haupt eine reiche Krone, deren schmale Bogen wie Blenden jeder ein Heiligenbild, künstlich in Gold gearbeitet, enthalten; die aber etwas zurückgeschoben, die hohe reine Stirn ganz erkennen läßt. Ihr blondes Haar fließt anfangs beinahe schlicht, nachher in dünnen Wellen über die Schultern hinab. Ihre Kleidung ist ein dunkelgrüner Mantel, wovon wenig zu sehen, über einem noch dunkleren grünen Gewande, das fast wie schwarz aussieht, und von einem vorn geknüpften rothen Bande umgürtet wird. An den Armen, vom Ellbogen an, kommt ein Unterkleid von Goldstoff zum Vorschein. Sie hält das Kind hinter den still über einander gelegten wunderschönen Händen, an denen die Finger unbeschreiblich zart auslaufen, und die Grübchen die feinste ja seelenvollste Bewegung ausdrücken. Die rechte sieht man ganz ausgestreckt bis auf den Daumen, von der linken unterwärts einige Finger, und dahinter die Beine des Kindes; das dreifache Fleisch ist durch die Abstufung der Schatten vortrefflich gesondert. Ich halte

diese Maria nicht für ein Porträt, sie scheint vielmehr aus der Idee gemalt zu seyn. Sie ist aber keine Italiänische Madonna, sondern eine Deutsche Liebe Frau, zu der, solche Frauen wie die neben ihr knieenden mit Zuversicht beten können. In dem Jesus ist nichts hohes, auch nichts fröhliches, aber eine rührende Kindlichkeit. Er lehnt sein Köpfchen auf der einen Hand an den Hals der Mutter, als suchte er, fast überdrüssig, seine liebste Zuflucht auf; die andre ist wie zum Segnen ausgestreckt, und erscheint daher verkürzt, der ganze Körper aber nach Verhältniß der übrigen Figuren, die alle unter Lebensgröße sind, sehr klein.

Der bewunderenswürdige Fleiß in den Beiwerken ist nicht zerstreuend: die viereckigen Zierrathen des unten liegenden orientalischen Teppichs sind durch eine große Falte gebrochen, und eben weil alle Verzierungen, auch an der Kleidung, so sehr ins kleine gehn, zeichnen sich die Züge und Umrisse des menschlichen Antlitzes viel bestimmter und reiner daneben ab, als etwa bei überflüssigem Prunk fliegender Gewänder und hingeworfener Falten. Der Ton des Ganzen nähert sich schon ziemlich dem Harmonischen. Die Gesichtsfarben sind durchaus wahr, und besonders am männlichen Theil der Familie schön nach dem Alter unterschieden. Die Köpfe der älteren Frauen stechen gegen die bläulich weißen Tücher nur ein wenig zu braun ab. Immer wird der erste Blick weniger anziehen als die nahe Untersuchung, die mit zunehmender Liebe an dieses Bild fesselt. Holbein bewährt sich darin ganz als den besonnenen Meister von eben so einsichtsvollem, klarem und ruhigem

Geiste als kunstgeübter Hand, der das Schöne erkannte und ausdrückte, jedoch auch dem minder Schönen treu oblag, um es durch die innige Wahrheit zu adeln; und das alles ohne Anmaaßung und Geräusch.»

Reinhold. Die Erinnerung an die Zeit, wo wir auf dem Wege waren, eine ächte einheimische Kunst zu bekommen, wenn ungünstige Umstände und die Sucht des Fremden es nicht verhindert hätten, macht mich immer recht wehmüthig. Haben Sie Dank, daß Sie mit so ehrerbietiger Bewunderung bei dem alten Holbein verweilten. Sie haben in der That ein Bild von ihm gewählt, woraus man ihn ganz kennen lernen kann.

Louise. Nicht wahr? Sie hätten mir so viel Ruhe und Gründlichkeit gar nicht zugetraut.

Waller. Ich weiß nicht, warum uns Holbein so sehr alt vorkommt, da er doch gerade in der blühendsten Periode der Italiänischen Kunst lebte. Bei seinem Vorgänger Albrecht Dürer, der auch ein älterer Zeitgenosse Raphaels war, ist dieß in noch weit höherem Grade der Fall. Ist es den Deutschen Malern etwa ergangen, wie dem Weibe und den Töchtern des Baseler Bürgermeisters?

Reinhold. So gar alterthümlich finde ich das Ansehen von Holbeins Werken nicht: sie stehen darin ungefähr auf derselben Stufe mit denen des Leonardo da Vinci, der freilich erst als Greis das neue Künstlergeschlecht aufblühen sah. Auch in der Art des Fleißes sind sie zu vergleichen. Stellen Sie nur das Bildniß eines Mailändischen Herzogs von Leonardo, und Holbeins Heinrich den Achten von England neben einander.

Louise. Still von Leonardo! Sie möchten mir vorweg nehmen, was ich von ihm sagen will. Vorher noch einige andre Beschreibungen.

Waller. Sie sparen das Liebste bis zuletzt.

Louise. Ich bin Kind genug dazu.

«Es giebt unter den christlichen Sagen manche Gegenstände für den Maler, die eben durch ihre Einfachheit reich sind, weil er sie sich denken kann, wie er will. So ist bei der Flucht nach Egypten, und der Ruhe während derselben nichts vorgeschrieben, als die holde Mutter und das Kind, ihren alten väterlichen Freund, und allenfalls den dienstbaren Gefährten, den Esel, unter freiem Himmel zu versammeln. Keine Handlung, die künstlich gruppirt werden müßte, und doch eine Situation, die so schön gruppirt werden kann. Ferdinand Boll und Trevisani haben sie in einem ganz verschiedenen Sinne genommen. Der erste stellt eine Landschaft vor, wo alles erstorben scheint, und das Grün der wenigen breitblättrigen Pflanzen und des Buschwerkes sich in ein trocknes Braun verwandelt hat. Grau oder braun ist der Ton überhaupt; keine einzige frische Farbe erquickt das durstige Auge. Am Fuß eines Felsen sitzt die erschöpfte Familie. Die Züge der Mutter haben der Angst und dem Hunger nachgegeben, ihre bleichen Wangen sind eingefallen, der Mund schließt sich nicht mehr, die Augenlieder sinken herab. Sie stützt den Arm auf eine Stufe des Felsen, und den müden seitwärts gebogenen Kopf in die kraftlose Hand. Er ist mit einem weißen Tuche so umwunden, als ob dieses eher Schmerzen lindern als schmücken sollte. In der

Lage ihres Körpers ist nicht die mindeste Anstrengung zu bemerken: von allen Bedürfnissen scheint das der Ruhe allein schmerzlich befriedigt. Sie blickt zum Kinde hinab, das ganz eingewindelt auf einem länglichen Kissen in ihrem Schooße eingeschlummert ist, eine welkende Blüthe, abgefallen von der mütterlichen Brust, deren Quellen versiegt sind, und die auch durch ihre Form nicht an die frohe Schönheit glücklicher Tage erinnert. Von der ziemlich schweren Kleidung umschlossen, ist die Brust nur zur Hälfte durchsichtig bedeckt. Sie sollte es ganz seyn. Das kahle Köpfchen des Kindes ruht in zu ähnlicher Rundung daneben. Ihr andrer Arm ist über das Kind hingestreckt, um es zu halten. Die rothen sammtnen Aermel, die bis zur Hand reichen, sind verblichen, wie die Farben der übrigen Gewänder von Sonne und Staub angegriffen, was mit der äußersten Wahrheit ausgedrückt ist. Joseph sitzt höher am Felsen hin, so daß seine Gestalt über der Mutter hervorragt, und er das traurige Schauspiel mit gerade vor sich hin gesenktem Haupte übersieht. Es ist ein jüdisches Gesicht, eine hohe bleiche Stirn, deren Ecken sehr weit hinaufgehn. Die äußere Kraft scheint ihn, so krank er ist, weniger verlassen zu haben als die innere: in den Zügen des Gesichts ist die Unthätigkeit der Verzweiflung; die Hände haben noch Regsamkeit, wenn nur etwas da wäre, was sie ergreifen könnten, um die Mutter damit zu laben. Den Korb zur Seite füllt kein Vorrath weiter als Tücher, und der Krug hat kein Wasser mehr. In der Ferne erscheint eine Brücke, aber vielleicht ist der Bach ausgetrocknet. Von der Felsenseite des Vorgrundes dehnt

der Esel seinen geduldigen Hals hervor, und nagt an dem hölzernen Sattel, der ihm als Krippe hingestellt ist, woraus einzelne Halme Stroh hervorragen. Alles ist das treue Bild menschlicher Noth, kein göttlicher Funke darin, der sie erhebt, kein Leuchten der Hoffnung, das sie mildert. Der mitleidige Blick wendet sich weg, bis er durch Ueberlegung besänftigt wiederkehrt, um die vollkommne Wahrheit in dieser Darstellung der leidenden irdischen Natur zu bewundern.

Trevisani hat sie mit fröhlichem Muth über das Bedürfniß weggehoben. Seine Laudschaft schon ist gefällig erfunden: zur Rechten vorn ein hohes Fußgestell mit dem Untertheil einer zerbrochnen Statue, die freilich nicht in Egypten sondern in Griechenland zu Hause ist; dahinter ein Palmbaum, links in der Ferne eine Brücke. In der Mitte erhebt sich ein prächtiger Baum, und nimmt Marien in seinen Schatten auf: sie sitzt mit über einander geschlagenen ausgestreckten Füßen, als dem symbolischen Zeichen ihres Ausruhens; sonst bei weitem nicht so natürlich und bequem als dort die arme Mutter, was sie auch gar nicht nöthig zu haben scheint. Sorglos und bescheiden mit niedergesenktem Blick ergötzt sie sich an dem Kinde, das seitwärts von ihrem Schooße mit Händen und Füßen begierig vorstrebend herunter will zu den beiden Engeln, die auf einem Stein vor ihm knien. Sie hat ein hübsches liebliches Gesicht; der Schleier wirft einen Schatten über das eine Auge hin, das um so reizender darunter hervorblickt. Sie hält mit der einen Hand das nackte Kind in der Mitte des Leibchens fest, mit der andern zieht sie viel zu zierlich mit

spitzen Fingern ein weißes Tuch neben ihrem Gewande in die Höhe. Nimmt man diese Hand weg, so macht die Mutter mit den drei Genien ein sehr anmuthiges Bild. Das Roth und Blau ihrer Kleidung ist sanft verschmolzen. Die süße Begierde des Kindes lächelt einen an. Joseph steht im Profil, in einfärbigem braunem Gewande, und sieht mit aufgehobnen Händen und Gesicht an dem Baume hinauf, der eine Fülle von Engeln wie himmlische Früchte trägt. Durch eine lichte Stelle des Wipfels fällt ein Schein auf den Umriß seines Kopfes und Bartes, der sich dadurch in der blauen Luft gleich einem halben Monde zeichnet. Auch dieß ist ein Spiel, aber man ist geneigt, es der freundlichen Laune des Malers nachzusehen. Die Engel zeigen sich in den mannichfaltigsten Wendungen, einige kommen noch durch die Lüfte und bringen Aehren und dergleichen herbei: sie bevölkern den Baum wie paradiesische Vögel; denkt man sie sich singend, wie man es bei ihrer Lebendigkeit wohl könnte, so wird aus dem Gemälde ein rauschendes Allegro; die Ruhe verschwindet ganz, die Flucht wird nur durch das Reisebündel angedeutet, und der Esel erscheint bloß in der Ferne, wo ihn ein schalkhaftes geflügeltes Bübchen auf die Weide führt. Die gemeine Wahrheit, die sterbliche Sorge ist davon, aber gewiß ist das Ganze weit poetischer gedacht, wenn es gleich keinen großen Charakter hat. Maria ist nicht die göttliche Mutter, sie ist eine reizende Nymphe, dort ein mühebeladnes Weib. Wie schön und edel ließe sich diese Lücke ausfüllen!

Hier ist eine gar zierliche Anbetung der Könige, auch dem Maaßstabe nach, denn die vordersten Figuren sind nur etwa fünf Zoll hoch. Welche ausdrucksvollen netten Köpfchen und welche artige Anordnung! Maria sitzt linker Hand auf den Stufen ihrer gleich einem Tempel verzierten Wohnung; Joseph kniet tiefer neben ihr. Er lehnt sich auf seinen Stab nach ihr hin und beschaut das Kind auf ihrem Schooß, als überließe er sich zum ersten Male seinem Ergötzen an ihm, und finge an Zutrauen zu gewinnen. Zwei Könige sind in etwas steifen Mänteln vor den Stufen nieder gekniet; der schwarze steht noch, und wartet mit vollen Händen bis die Reihe an ihn kömmt. Es ist oft der Fall dieser Könige, daß sie kindischer aussehn wie das Kindlein selbst: aber hier schickt sich ihre unmündige Weisheit recht zu dem kleinen embryonischen Jesus, der aber doch Ausdruck hat, und die Hände mit Verwunderung und Freude erhebt. Im Gesicht des Schwarzen ist die Andacht am gutherzigsten und verwunderungsvollsten. Weiter rechts hinter ihnen stehn zwei wackre Figuren von Männern, wovon der eine dem andern die Sache bedeutet: man könnte sie für ein paar Armenische Kaufleute halten, deren Gespräch nicht sowohl heilige als kostbare Dinge beträfe. Sie haben Hüte auf mit platten Köpfen, vorn weit hinaus in die Höhe gehendem Rand und einzelner Feder, eine kurz geschürzte Kleidung wie eine weitläuftige Weste mit Aermeln, und stellen sich malerisch dar. Ihnen folgt ein schöner andächtiger Jüngling mit gesenktem und entblößtem Haupte, die gefalteten Hände bis vor die Brust erhoben, ebenfalls in rother Weste, die Beine nackt. Er gehört nicht

bloß zum Gefolge, sein eignes Herz hat ihn gehen heißen. Nach ihm vermehrt und verengt sich das Getümmel der Dienerschaft und des Gepäckes, Menschen und Pferde bunt durch einander. Kein Kopf ist ohne Ausdruck; entweder der Neugier nach dem, was da kommen soll, oder mit gegenwärtiger Handlung und Gespräch beschäftigt. Der schöne Jüngling allein geht still vor sich hin. — Der Zug überhaupt zeigt sich im Profile, doch mit abwechselnden Wendungen. Vier oder fünf Pferde werden in der gedrängten Gruppe sichtbar, vorn ein weißes in der Verkürzung, auf dem ein Mann mit einem Turban sich halb vom Rücken her zeigt; andre stehen ihm entgegen. Alle Umrisse sind scharf und strenge, keine Luft auf dem Bilde, keine Hauptlichter und Schatten, die das Ganze rundeten, und die Farben in einander webten; aber eine feine herrliche Ausmalung, besonders der Köpfe. Mariens regelmäßiges Antlitz sagt am wenigsten und bekümmert sich nicht. Die beiden Hirten hinter ihr sind dafür voll bedeutender Bewunderung und Liebe, und die schlanke Gestalt des jüngeren höchst anmuthig gewendet. Am linken Rande sehen einige Thiere hervor, um die Herberge zu bezeichnen. Das Gebäude ist dunkelgrau, daneben steht ein harter hellbrauner Fels, der sich in die Landschaft hineinzieht. Der Vorgrund wird durch blaues Wasser von der Ferne getrennt, in dieser erscheint der vordere Streif braun, und Stadt und Berge dahinter ohne weiteren Uebergang in starrem Blau. Man erblickt rechts das Ende der Karavane, die erst um das Wasser herumziehen soll: hier ist ein Kameel mit angebracht, von so dürftiger furchtsamer Ge-

stalt, daß sich einsehen läßt, warum der Maler sich nicht in den Vorgrund damit wagte. Von Bäumen sind nur einzelne Zweige da, selbst die Blätter daran einzeln gemalt, und jedem von diesen ein Licht mit wirklichem Golde aufgesetzt, dergleichen auch über das Ganze ausgestreut sind, vom Stern über der Hütte an. Ein goldnes Lichtlein aus der Kindheit der Kunst möchte man dieses wunderbare Bild nennen. Es ist von Pietro Perugino, dem Meister Raphaels.

Unter vielen vortrefflichen Gemälden erscheint mir keines so malerisch, und das auf eine so edle Weise, als der Abraham des Andrea del Sarto. Abraham steht hinter dem niedrigen, schräg in das Bild hinein gestellten Opfersteine oder Altar. Sein Kopf ist zurück nach oben gewendet, woher der Engel kommt. Den rechten Arm streckt er mit dem Messer aus, um das Opfer zu vollbringen; der linke reicht über die Brust hin, hinter dem Kopfe des Sohnes weg, und hält diesem die gebundenen Hände auf dem Rücken zusammen, im Begriff nachzulassen. Das linke Bein hat mit einem Schritt zur Seite fest auf der Erde Wurzel gefaßt, und berührt in dieser Richtung unter dem Knie die Spitze des Steines. Das andre ist zum Theil hinter diesem und dem Knaben verborgen. Er trägt ein violetgraues Unterkleid mit weitläuftigen hinaufgeschobenen Aermeln, die nur die Hände unbedeckt lassen. Darüber ein Gewand von schönem gelblichem Roth, auch in einer mehr regelmäßigen Form; es umgiebt den Rücken, und hat

weite Oeffnungen, woraus die Arme hervorgehen, am Halse schlägt es sich um wie zu einem Kragen, fügt sich auf der Brust zusammen, und ist nach hinten zu hinaufgeschürzt. Die Beine zeichnen sich durch die graue Kleidung hindurch, vom Knie an sind sie bloß, und die Füße in Sandalen. Der Knabe ist nackt. Er kniet mit dem linken Beine auf den Altar, mit dem rechten steht er auf der Erde. Das Gesicht dreht sich nach vorn, mit dem angstvollen Auge schaut er gerade aus. Da die ganze Handlung hinter seinem Rücken vorgeht, ahndet er mehr als daß er es wüßte. Zwar ist der Mund vom Schrekken weit geöffnet, und die Augenbrauen spannen sich in der Ecke nach der Nase zu stark hinauf: aber die edeln Züge bleiben dabei unentstellt. Der Unterleib ist von der Furcht eigezogen, ohne krampfhafte Zuckung: da er die Hände auf dem Rücken hat, wird der schöne Körper in weichem Schatten völlig sichtbar. Die vorgedrängten Schultern sind von einem unbeschreiblich lieblichen und wehmüthigen Ausdruck; der Rücken steht in dieser Lage ein wenig über den vordern Arm hervor, und dieß vollendet gleichsam die Todesangst. Keine kalte vollkommene Zeichnung nur: sie ist in das warme Leben übergegangen. Schmerz und Schönheit halten sich rührend die Wage, und der himmlische Knabe zerreißt das Herz nicht, da der Bote von oben her schon als ein rettender jüngerer Bruder in der Luft schwebt, und das Ohr und Auge des Vaters nun erreicht. Noch hat Abraham die Worte nicht verstanden. Er blickt in die Höhe, wie von dem Werk aufgeschreckt, das er mit Kraft und Verzweifelung unternommen hat; eine Spur von Unwil-

len veredelt sein Antlitz. Er hat graue Haare (am Barte sind sie fast weiß) ohne ein Greis zu seyn. Die herrlichste Gewalt des Mannes zeichnet sich in seiner Gestalt, in den Sehnen des Halses und der Hand die das Messer faßt. Der linke Arm, der dunkel über das rothe Gewand hinreicht, und der andre, der in einiger Verkürzung daraus hervorgeht, machen eine bewundernswürdige Wirkung, da beide schöne Farben sich abschneiden, ohne grell gegen einander abzustechen. Das einzige vielleicht, was an der kräftigen Figur weniger würdig erscheint, ist das mit zu sichtbarem Nachdruck von ihr ab gestellte linke Bein. Der Körper des Knaben ist bescheiden gefärbt, ein wenig blaß gehalten, als wenn das unschuldige Blut, das vergossen werden soll, zurückgetreten wäre; doch keine steinerne Behandlung. Der Engel füllt den kleinen Raum zwischen dem Kopfe des Abraham und der obern Ecke des Bildes aus, und ist ein geflügeltes Kind, das gute Bothschaft bringt. Man könnte ihn sich größer und ernster denken: der malerische Contrast gewinnt aber durch die Verschiedenheit der drei Figuren. Die Landschaft im Hintergrunde kann nur für einen bunten Holzschnitt gelten.

Andrea del Sarto hat Abraham als den Laokoon des Christenthums vorgestellt. Nicht daß ihm bloß bei der Zeichnung des Isaak die Söhne Laokoons gegenwärtig gewesen seyn möchten: nein, dem Gedanken und dem Geiste nach. Dieser ist nicht der fromme Abraham im langen Gewande, welcher dem Gott der Liebe mit schmerzenvoller Ergebung das Liebste zum Opfer bringt. Der Glaube ist mächtig in ihm, weil er selber

mächtig ist. Die Kraft hat den Gehorsam in ihm geschaffen.«

Reinhold. Wissen Sie, daß Sie da ein sehr berühmtes Bild beschrieben haben, dessen Geschichte auch ungemein merkwürdig ist?*)

Louise. Das kümmert mich nicht, wenn ich nur darin nicht irrte, es für ein hohes Meisterwerk zu halten.

Reinhold. Andrea malte es, um Franz den ersten von Frankreich auszusöhnen, der aufgebracht gegen ihn war, weil er, unter dem Vorwande, Gemälde für ihn einzukaufen, Summen von ihm mitgenommen hatte, in Florenz aber aus Liebe zu seiner Gattin alles vergaß, das Geld ausgab, und nun gar nicht nach

---

*) Nachdem es durch die Hände verschiedener Besitzer gegangen war, kam es aus der Gallerie von Modena nach Dresden. In den Verzeichnissen der von der Französischen Republik eroberten Kunstwerke wird auch die Opferung Isaaks von Andrea del Sarto mit aufgeführt. Man sehe das, welches der General Pommereul als Anhang zu seiner Uebersetzung der Schrift des Milizia, De l'art de voir dans les beaux arts, geliefert hat. Dieses Stück ist eine Copie, welche der König August III. in Italien erstand, um sich von der Aechtheit des Modenesischen zu versichern, aber sie sogleich bei der Vergleichung verwarf. Beim siebenjährigen Kriege kam sie in Preußische Hände, und so in das Cabinet des Erbstatthalters, aus welchem der Irrthum in die Französischen Angaben übergegangen ist. Vielleicht wünschen die Kunstfreunde, daß diese noch mehr dergleichen enthalten möchten.

Frankreich zurückkam, da ihn der König doch auf die liebreichste Weise zu fesseln gesucht hatte. Ich bin überzeugt, Franz, dessen großen Sinn für die Kunst kein Französischer König nach ihm gehabt hat, hätte dem Anblick des rührenden Isaaks nicht widerstehen können. Allein es kam nicht dazu, und Andrea starb darüber. Vasari beschreibt das Gemälde umständlich mit den stärksten Lobsprüchen, und hat auch den Charakter des Abraham eben so gefaßt wie Sie: der lebendige Glaube und die Standhaftigkeit, die ihn bereitwillig gemacht, ohne Zagen seinen eigenen Sohn umzubringen, sey in dem Greise göttlich ausgedrückt. Aber wie haben Sie es wagen können, die Landschaft so gering zu behandeln, von der Vasari sagt: sie sey so vortrefflich gemacht, daß die wirkliche, wo die Geschichte vorging, weder schöner noch anders seyn konnte?

Louise. Wenn unser eins auf die Art urtheilte, so würden wir es, mit Erlaubniß, ein wenig albern finden.

Reinhold. Ei nun, Vasari war freilich eben so wenig ein philosophischer Kunstrichter, als ein kritischer Historiker: er meynt es jedoch ehrlich und eifrig; da begegnet es ihm dann mitunter, der Queere zu loben Daß er nicht wußte, was zu einer guten Landschaft gehört, kann ihn übrigens in seinem Zeitalter eben so wenig herabsetzen, als seinen Meister Andrea, daß er die Luftperspective nicht in höherem Grade besaß. Diese Gattung wurde später ausgebildet: Tizian hatte erst den Grund zur Landschaftmalerei gelegt.

Louise. Es ist mir lieb, wenn ich bei Gelegen-

heit ein Stückchen Kunstgeschichte erfahre. Sie sollen zum Dank eine angenehme Ermahnung zur Buße in drei Capiteln hören.

»Welch ein anmuthsvolles Bild ist die Magdalena der katholischen Sage, zu der die Schrift nur wenige Züge angiebt! So jugendliche Sünde, so liebliche Reue, und die sich in vielfachen Schattirungan ausdrücken läßt. Ich sehe da drei Magdalenen, und in jeder eine besondre Geschichte. Diese von Franceschini hat das leidenschaftlichste Gemüth, und wohl manches Vergehen gegen sich selber zu büßen, aber man sieht es doch dem holden Gesicht an, daß sie nichts damit gewollt hat als Leben und Glück. Sie ist ermattet von der ersten Bewegung über die Predigt des Heilandes, die endlich einmal in der fröhlichen Welt sie zum Nachdenken gebracht hat. So mag sie nach Hause gekommen seyn, ihre Dienerinnen ihr entgegen, vielleicht mit neuem Schmuck und Botschaften, die sie alle von sich weist, und sich in heißen Thränen auf einen Sessel wirft. Die Frauen haben sich um sie her gestellt, und sind ganz mit ihr beschäftigt. Sie hat das reiche Gewand schon gelöset und ablegen wollen: es bedeckt nur noch die untere Hälfte des Körpers. Perlen und Kleinodien, die sie abgerissen hat, liegen zu ihren Füßen. Sie wendet sich mit dem Kopfe hinauf, nach der älteren Freundin, die neben ihrem Sessel steht und ihr zuredet. Ihre Augen blicken diese flehend an, ihr Mund spricht: Kannst du mir nicht helfen aus diesem Labyrinth? weißt du nicht, was ich thun soll, um die Noth in meiner Brust zu stillen? Auf die obere Hälfte des Gesichts fällt der

Schatten von dem hinter ihr stehenden Mädchen: er verdunkelt es freilich ein wenig, aber man freut sich, daß das Licht die getrübten schönen Augen nicht blendet. Die hellen Haare rollen lang hinab und schmiegen sich um und hinter die Arme; sie lassen daher Hals und Brust frei, und geben ihr kein zerrüttetes Ansehen. Der linke Arm ruht nachläßig im Schooß; auf der rechten Seite, von der sich die ganze Figur zeigt, hängt der Arm wie bei völliger Ohnmacht herunter, und sie wird von einem jungen Mädchen unterstützt, das sich zu ihr herumbeugt. Eine allerliebste Figur, die nur zu sehr im Schatten steht; aber das artige Köpfchen tritt hervor, und fragt mit gefühlvoller Neugierde: Was soll dieß bedeuten? was fehlt meiner schönen Gebieterin? wie kann man sich so kränken? — Bei dem mittleren Mädchen, die sich von oben herunter über den Stuhl neigt, ist ein ähnlicher Ausdruck, nur ist sie neugieriger und gleichgültiger zugleich, sie verwundert sich mehr bei weniger Theilnahme. Beide sind in nymphenhaftem Kostum hübsch gekleidet, die Alte aber in einem braunen Mantel, der über den Kopf herunterhängt. Sie mag die Amme oder Pflegerin gewesen seyn, und sieht anständig und recht achtungswürdig aus. Jetzt ermahnt sie mit sanften Worten ohne zu schmeicheln; ihre linke Hand deutet abwärts, vielleicht auf die Huld des himmlischen Lehrers; sie scheint dem bisherigen Wandel eher mit Strenge zugesehen zu haben, und zu denken: Es ist gut, daß du diese Schmerzen leidest. — So bindet sich die Gruppe durch eine vortreffliche Harmonie der Stellungen und des Ausdrucks, wo

bei das Colorit nicht in Betrachtung kommt, da es in ein todtes Grau fällt, und der Grund so sehr nachgeschwärzt hat, daß man nur mit Mühe die Umrisse darin unterscheidet. Dieß ist besonders ein Verlust bei dem niedlichen Mädchen. Der Mohr, welcher in der andern Ecke halb auf der Erde liegt, und in der Verwirrung den weggeworfenen Schmuck zu erbeuten sucht, möchte sich immerhin mit den schwarzen Tinten vermischen: der Einfall ist doch mehr drollig als schicklich. Auch über die Geißel sehe ich gern hinweg, die der Magdalena ein wenig zu frühzeitig in die Hand gegeben worden. Man muß sie symbolisch nehmen. Die Buße ist so lebhaft in ihr, wie es die Freude an der Welt war.

Batoni's Büßende lockt durch die süßesten Farben von weitem schon an: sie ist ganz Gemälde und wenig Geschichte. Ein blühendes Mädchen, die sich in eine sanfte Zerknirschung des Herzens hineingeträumt und im Stillen artig dazu bereitet hat. Sie liegt am Eingange einer Grotte, im vollen Licht, das von der linken Seite auf sie fällt. Der dunkle Hintergrund bleibt doch ganz in Harmonie mit der hellen Gestalt; eine kleine Oeffnung oder perspectivische Durchsicht ins Freie unterbricht die braune Felsmasse, die sie einfaßt. Ihre Lage ist schräg nach der Linken hervor, auf der Hüfte und dem Arm ruhend, mit welchem sie sich auf einen Stein legt. Sie neigt den Kopf zu ihrer Linken auf den Busen hinab, der andre Arm geht etwas unter der Brust her, die Hände treffen zusammen und falten die rosigen Finger leicht in einander. Ihre Augen sind auf ein Buch gerichtet, das nach der Mitte des Bildes zu

an einen Todtenkopf gelehnt ist. Ob der innere Sinn aber nicht ein wenig dabei umherflattert? Wie auserlesen sie noch in der Einsamkeit ihre Kleidung geordnet hat! Das klare Hemde bedeckt nur die linke Schulter, von der rechten ist es bis unter den Arm und die eine Brust herabgezogen, und am linken Arm hoch hinaufgestreift. Ein himmelblaues Gewand liegt oben lose um sie her gebreitet, daß ihre Arme noch weißer und weicher hervortreten, und den harten Stein nicht berühren mögen; dann schließt es fest um die Hüften und bis zu den Füßen hinab an deu Körper, dessen Lage so freilich mehr gewählt als natürlich erscheint. Man zweifelt, ob sie es darin lange wird aushalten können, besonders mit dem aufgestützten Arme, der eben schon durch den Druck der Last, und weil das blaue Gewand hie und da die reinen Umrisse versteckt, ganz in Schlangenlinien zum Vorschein kommt. Sehr gefällig ist aber die Neigung des Kopfes und die zurücktretende Schulter, hinter welche das blonde Haar hinabgeht, und sie dem hellsten Licht aussetzt. Ja es läßt sich nichts reizenderes und durchsichtigeres denken als diese Theile überhaupt, von da, wo die Röthe der Wange in Weiß gleichsam verfliegt und das zarte Ohr sich anschließt, wie auch der Uebergang zum Halse, bis zu der leisen Vertiefung, welche die Schulter von der Brust scheidet. Das Haar geht aus der Stirn zurück, fällt aber in schweren seidenen Ringeln zur Linken zwischen Arm und Brust herunter; ein Theil davon wirft einen Schatten auf den Arm: alles in sorgfältiger Nachlässigkeit. Das Gesicht ist lieblich in seinem verkürzten Profil, nur ein

wenig leer; eine tiefe Regung hat es niemals getrübt. Die Sündlichkeit scheint oberflächlich, und die Bekehrung vielleicht vergeblich. Wovon sollte sie sich auch bekehren? Von dem unschuldigen Wohlgefallen an sich selber? Sie fährt fort zu sündigen: der Todtenkopf ist zwar da, aber es sprießen Blumen an ihm auf, und die Grotte wird bald ihr Putzgemach werden. Ihre ganze Stellung ist die einer Narcissa, welche sich im Bache spiegelt.

Diese beiden Bilder sind in Lebensgröße. Correggio's Magdalena hat nur einen Fuß in der Höhe und gegen anderthalb in der Breite, allein er hat wohl nie etwas in einem größeren Style gemalt, schon was das bloße Machwerk betrifft. Und außerdem hat er ihr nicht Anmuth allein gegeben: nein! sie ist die eigentlich schöne Seele, die der zufällige Irrthum früher Jugendzeit nicht hat entstellen können. Unbekümmert liegt sie im tiefen Gebüsch, wahrhaft einsam, keine andre Gegenwart ahndend, als den Gegenstand ihrer ernstlichen Betrachtungen. Die Richtung ihres Körpers ist die nämliche, wie auf dem vorhergehenden Bilde, nur daß sie geradezu auf dem Leibe ruht; das Licht fällt ebenfalls von der Linken auf ihr blondes Haupt, jedoch nicht blendend: sie ist ganz wie in der Obhut sanfter Schatten. Mit dem rechten Arme stützt sie den Kopf, die Hand greift in das weiche Haar, das um sie herausquillt, der kleine Finger ist ein wenig darin umgebogen, die andern sieht man nicht; jener thut die zarteste Wirkung. Sie weiß nichts davon, sie gedenkt ihrer Reize nicht mehr. Wie sie sich zum Buche hinabneigt, das

sie ganz natürlich im andern Arm hält, und es mit der Hand oben umfaßt, werden ihre niedergeschlagenen vollen Augenlieder und langen Wimpern beschattet; man glaubt die Spur von Thränen in dem dunklen Rande zu erblicken. Sie hat geweint, heiß wie ein Kind, das von bitterm Schmerz überwältigt wurde, und nun anfängt sich eben kindlich zu beruhigen. Darauf deutet auch der holdselige Mund; es ist eine Bewegung darin, die in Frieden übergeht. Wie rein und verschmolzen sind die übrigen Züge und das edle Oval des Antlitzes! Rechts wallen die schönen Haare in ihrer Fülle herunter. Schultern und Arme sind bis zum Busen unbedeckt, aber wie sittsam! Das dunkelblaue Gewand geht über den Kopf, daß eben ein schmaler Streif davon sichtbar wird, und ist so von hinten herum, unter den Armen hin, leicht bis zu den Füßen zusammengeschlagen. Ein bescheidener Umriß den Rücken hinab zeichnet sich in den dunkeln Hintergrund, die weißen Füße erhellen die grüne Finsterniß ein wenig. Wie sanft der Boden sie zu tragen scheint! Sie kann nicht anders liegen, es ist nichts zurecht gemachtes an der ganzen Gestalt, nicht der leiseste Anspruch.«

Reinhold. Kennen Sie Mengs Beschreibung dieser letzten Magdalena?

Louise. O ja! Sie enthält alles, was den Maler angeht, und was ich übergehen mußte, weil ich es nicht verstehe, und weil gerade dabei Worte ohne den Anblick nicht helfen. Ich habe Ihnen also nicht genug gesagt?

Reinhold. Ich wollte Ihnen nur bemerklich machen, daß das nicht artistische Schildern von Ge-

målden doch in so fern einseitig wird, als es immer hauptsächlich vom Ausdrucke ausgeht und ausgehen muß.

Louise. Freilich muß ich mich an den innern Menschen wenden, wenn ich seine Einbildungskraft dazu anregen will, ein noch nicht gesehenes Kunstwerk in sich zu erschaffen. Was schadet es auch? Ich kann das Mittel doch nicht wieder zum Zweck machen wollen. Bei einem ächten Kunstwerke kann ich es mir nicht anders denken, als daß die ganze Darstellung nach ihrem Gegenstande bestimmt wird, daß also Farbengebung und Helldunkel durch innige Beziehungen mit der Handlung dem Charakter der Zeichnung und dem Ausdrucke zusammenhängt. Und vielleicht war nie ein Künstler harmonischer als Correggio.

Reinhold. Sie glauben also, was er nur durch die mühsamste Behandlung erreichte, indem er die Kupfertafel immer von neuem überdeckte, und dann die Unebenheiten wieder abschliff, daß die Farben so kunstlos hingegossen scheinen, wie die Magdalena selbst; dieß habe Correggio als Mittel des wahrsten Ausdrucks gesucht?

Louise. Der Absicht war er sich vielleicht nicht bewußt. Ich finde aber auch in seinen andern Gemålden eben diese innere Uebereinstimmung. Der sogenannte heilige Georg, wo um die Madonna auf dem Thron, die ziemlich leichtfertig drein blickt, Petrus der Märtyrer, Johannes der Täufer, der heilige Geminianus, Sankt Georg und Kinder versammelt sind, die mit seinen Waffen spielen, ist ein wahres Concert der Freund-

lichkeit, und wird von eben so schmeichelnden Harmonien des Helldunkels begleitet. Durch seinen Zauber runden sich die Körper, treten vor und zurück, ohne die Hülfe tiefer Schatten und hebender Hintergründe. Ein freundliches Licht durchspielt frei und ungehindert die Räume zwischen ihnen, bis ganz nach hinten. In dem Bilde, welches als Gelübde für die Errettung von einer Pest aufgestellt seyn soll, wo der heilige Rochus krank und ermattet schläft, und der schöne Jüngling Sebastian von dem Baume, wo er angebunden ist, um von Pfeilen durchbohrt zu werden, zur Madonna hinauf fleht, taucht sich die brennende Glorie um sie her, und mit ihr die herabschwebenden Engel in schwärzere Wolken und dichter geworfene Schatten hinunter. Eben so scheint mir in seiner Nacht das Licht ganz einzig gemacht, um die Armuth und Einfalt der umgebenden Gegenstände wunderbar zu erleuchten.

Waller. Seine Magdalena ist gewiß nicht bloß ein Wunder der Malerei, sondern auch von Seiten des zarten und innigen Ausdrucks die schönste, und die wahre Grazie der Reue. Warum sagten Sie nicht ein Wort von der des Mengs?

Louise. Von diesem unbedeutenden Jugendwerke? Lassen wir die auf ihrem Sopha sitzen und ihre ewig lange Rolle durchlesen, oder wenigstens mit zierlichen Fingern halten. Sie ist eben so wenig hingerissen aber nicht so naiv als ein Italiänisches Mädchen, von dem man mir erzählt hat, die in einer geistlichen Komödie, welche geringe Leute unter sich aufführten, die Rolle der Magdalena spielte. Sie kommt gerührt aus der

Predigt des Heilandes, legt ihren Schmuck ab, nimmt ihren Spiegel zur Hand, und stößt tausend Verwünschungen gegen ihn aus. Als diese zu Ende sind, legt sie ihn wieder sorgfältig auf einen Stuhl. Es entsteht ein allgemeines Gelächter, sie läßt sich nicht aus der Fassung bringen und sagt gegen das Parterre: »Ich weiß wohl, meine Herren, daß es in der Geschichte anders ist; sie muß den Spiegel an die Erde werfen, aber wir haben ihn von der Marchesa da drüben in dem großen Hause geliehen, ich durfte ihn also nicht zerbrechen.«

Waller. Ich erwähnte die Magdalena von Mengs wirklich nur zum Scherze, und ihrer vielen blonden Haare wegen. Weswegen müssen nur alle Magdalenen blond seyn? Ist es wahr, was ein Englischer Dichter sagt:

Bereuen ist die Tugend schwacher Seelen;

so ist das ja recht schmählich für die Blondinen.

Louise. Eine schöne unchristliche Sentenz! Als ob nicht Fallen und Vergebung erlangen der ganze Sinn des liebevollsten Glaubens wäre, der je der menschlichen Schwäche entgegen kam. Magdalena muß daher unter den Heiligen einen sehr hohen Rang einnehmen: sie ist die Bajadere der christlichen Sage. Doch genug von ihr! Man verfällt so leicht in einen leichtsinnigen Ton, wenn man von diesen fair penitents spricht. Hier ist etwas für den Ernst und das Nachdenken.

»Hat es jemals ein Porträt auf die ewige Dauer gegeben, so ist es dieß eines Herzogs von Mailand, von Leonardo da Vinci. Ein alter und herrlicher

Herzog. Er steht in seiner vollen Breite da, ohne Wendung und Künstelei. Das Bildniß geht bis unter die Hände. Der Grund ist ein dunkelgrüner Vorhang, die Kleidung schwarz mit Stickereien in eben der Farbe, um den Hals und vorn herunter mit Pelz besetzt, auf der Weste und längs den Aermeln goldne Knöpfe. An einer goldnen Kette hängt unter der Brust ein Medaillon. Die Aermel weit, vom Ellbogen an aufgeschlitzt, wodurch das weiße Hemde bauschig zum Vorschein kömmt. Auf dem Kopf hat er ein schwarzes flaches Hütchen oder Barett, mit Edelsteinen geschmückt. Von den Haaren ist nichts zu sehen, außer wo sie sich am Ohr in den Bart verlieren. Dieser spielt in sonderbar regelmäßigen Streifen vom Hellbraunen fast Röthlichem ins Weiße. Ueber der Lippe ist er braun. Da durch den Hut ein wenig von der Stirn abgenommen wird, macht sich das Gesicht mit dem Bart wie ein längliches Viereck, das unbeweglich auf den stattlichen Schultern ruht. So unbeweglich muß man auch dieses Gesicht und das ganze Werk anschauen. Es ist die Frage, ob der Kopf je in der Jugend schön zu nennen gewesen wäre, allein die Jahre, die würdig behaupteten Würden, und lange Erfahrungen haben ihm eine schöne Bedeutung gegeben. Der Hauptausdruck ist Klugheit und bewährte Kraft. Die Augen sind von scharfem Blick und Schnitt, nicht groß, die Augenlieder haben sich über die äußern Winkel hingedrückt. Die feinen Falten um das Auge, zwischen den flach gewölbten Augenbrauen und der Stirn, wie kommen sie in ihrer weltklugen Schrift mit dem fein gezeichneten Munde überein! Die Unterlippe tritt

etwas stärker wie die obere hervor, und ist voll schlauer Bedächtigkeit. Mit einem unmerklichen Uebergange fängt der Bart an, und versteckt keinen Zug; er verschönert nur die von der Zeit durchgearbeiteten Wangen. Alles einzelne ist so treu, und der Charakter steht doch im Großen da. So bedeutend wie der Mund geschlossen ist, sind es auch die Hände, und die schickliche Biegung und Festigkeit der Arme zeichnet sich durch den weitläuftigen Aermel nachdrücklich aus, wie überall der starke Körperbau, der von keinem überflüssigen Fleisch beschwert ist. Er faßt mit der linken Hand, die der lederne Handschuh bedeckt, den prächtigen Dolch, den er im Gürtel trägt, und drückt ihn ein wenig hinunter. Dieß ist eine zarte, vornehme, und doch alte väterliche Hand, die man um ihrer selbst und der trefflichen Malerei willen küssen möchte. Denn alles ist mit unermüdlichem Pinsel ausgeführt, keinem solchen, der nach den Kleinigkeiten der Oberfläche hascht; dem Pinsel des Leonardo sieht man es an, daß er rastlos nach der Wahrheit gräbt, und sie von innen heraus an das Licht bringt, so daß sein tiefsinniger Fleiß das Gemüth mit Ehrfurcht erfüllt.

Es befindet sich noch eine Herodias hier, welche ihm zugeschrieben wird. Verglichen mit dem Bildnisse des Herzogs ist sie vielleicht nicht für eine Arbeit desselben Meisters zu halten. Die Malerei ist weniger ausführlich und doch kälter; auch in der Zeichnung fehlt es, und besonders sind die Hände gegen jene des Herzogs wie von Holz anzusehen. Dennoch bleibt sie eine

merkwürdige Schöpfung, und wie sie mir erscheint, mischt sich darin auf ein sonderbare Weise das Beschränkte des Porträts mit einer originalen Idee. Sie hat die ruhige Stellung, die dem bloßen Bildniß gegeben zu werden pflegt, und eine prachtvolle Kleidung aus Leonardo's Zeiten. Mit beiden Händen hält sie die Schüssel mit dem Haupte des Johannes in den Schatten zum Rande des Bildes hinunter. Ihr Kopf ist ein wenig zur rechten nach dem Lichte gewendet, und zur nämlichen Seite hinab gesenkt, so daß sich nur der Schatten, der von der linken Schläfe ab die Wange umgiebt, stärker auszeichnet; und die stille Verachtung im Antlitz dadurch unterstützt wird. Ein ovaler hoher Kopf und streng regelmäßige Züge, gewölbte Augenbrauen und volle Augen, eine gerade Nase mit breitem Rücken, ein unergründlicher schön gezeichneter Mund, dessen Lippen es nicht der Mühe werth achten sich zu öffnen. Der Blick geht links nach der Seite hin, von der sie sich abwendet. Die Winkel des Mundes senken sich unmerklich hinab. Das Kinn scheint von großer Festigkeit, und zugleich wie alle übrigen Umrisse und Rundungen, auch die Breite des Halses, in voller Reife, jedoch ohne schmeichelnde Ausbildung. Wie an einer Bildsäule zeigt sich in den reinen Hauptzügen der Charakter; eine fast grausame Gefühllosigkeit, von Schwermuth gemildert. Dazu kommt der schwere Stoff der Kleidung, die sie so einhüllt, daß nur der Hals bis auf die Hälfte der Brust sichtbar ist, und sich keine weiche Form abzeichnet, die auch mit den unerbittlichen Zügen in Widerspruch stehen würde. Der Farbenton ist dunkel, selbst

am rothen Vorhang des Hintergrundes. Das Grün der Kleidung mit den halben rothen Aermeln sticht wenig hervor. Das Haar scheitelt sich, und hängt in einzelnen künstlich gekräuselten Ringeln am Hals und den Schultern hinab. Eine Schnur mit einem Schlößchen von Rubin geht gerade um den Kopf, und durchschneidet oben die Stirn. Die Wangen sind ohne Farbe, es sey daß sie verflogen ist, oder ursprünglich durch diesen Marmor kein Blut geschimmert hat. Fast ist die Behandlung des Fleisches lebendiger in dem leblosen sehr schönen Haupte des Johannes, über welches Tod und tiefe Schatten ausgegossen sind, ohne andre blutige Merkmale.

So ernst wie die Herodias hier abgebildet steht, ist sie nicht die leichtherzige Tochter, die vor dem Vater tanzte, sie ist die Mutter selbst, die der heilige Seher durch seine Erinnerungen gegen ihre Verbindung mit dem Bruder ihres Mannes beleidigt hat: kein Weib von kleinen rachsüchtigen Leidenschaften zwar, sondern eine Königin, die trauernd und verachtend das nothwendige Opfer empfangen hat.«

Waller. Für eine Copie ist dieß Gemälde wenigstens nicht zu halten, wenn es auch nur von einem Schüler des Leonardo herrühren sollte. In einer andern Herodias im Pallast Barberini hat er ganz die leichtsinnigste Gefühllosigkeit abgebildet. Vielleicht ist diese hier dieselbe, welche nach der Angabe seines Biographen Dufresne der Cardinal Richelieu besaß. Ich bin mit Ihnen über den ungewöhnlichen Sinn einverstanden, in welchem sie dargestellt ist. Den Charakter

des Mannes, welchen das Bildniß vorstellt, haben Sie vermuthlich zu günstig gefaßt. Ist es ein Herzog von Mailand, wie die Angaben lauten, *) so kann Leonardo keinen andern in solchem Alter gemalt haben als den Ludovico Maria Sforza, mit dem Beinamen il Moro.

*) In den gangbaren Verzeichnissen nämlich. In dem Recueil d'estampes des principaux tableaux de la Galerie de Dresde wird gesagt: in dem Inventarium der Gallerie von Modena habe sich über die Person weiter keine Nachricht gefunden, es werde bloß als das Bildniß eines alten Mannes angegeben; nach einer leichten Aehnlichkeit hätten einige Franz den ersten darin zu erkennen geglaubt, eine Meynung, der schon die Chronologie widerspreche, weil Leonardo den König nur jung gekannt; da das Gemälde aus seiner besten Zeit sey, wo er in Mailand gearbeitet habe, so möchte es Francesco Sforza, oder ein andrer Fürst aus seinem Hause seyn. Doch wird dieß für eine bloße Vermuthung ausgegeben. Francesco Sforza, der erste Herzog aus dieser Familie, starb schon im Jahr 1466, wo Leonardo noch ein ganz junger Mann war; und in so fern widerspricht also die Geschichte. Der Sohn des Ludovico Maria, Francesco, wuchs in Leonardo's letzten Lebensjahren erst heran. In der Historia delle vite de Duchi e Duchesse di Milano, con i loro veri Ritratti, compendiosamente descritte da Antonio Campo finde ich ein Porträt des Ludovico Maria, aber viel jünger, ohne Bart und in Profil, so daß sich nicht sicher über die Abweichung oder Uebereinstimmung der Züge entscheiden läßt. Auf jeden Fall stellt das obige Porträt, nach der kostbaren Kleidung und selbst nach der Haltung zu urtheilen, einen Mann von großer Bedeutung vor.

Dieser berief ihn nach Mailand, wo er lange für ihn arbeitete. Es wird keiner früheren Reise dahin erwähnt; und die Söhne des Ludovico Maria, welche Leonardo, nach Vasari's Bericht, zugleich mit ihm und ihrer Mutter Beatrix in einem Familiengemälde abbildete, waren damals viel zu jung. Jener war ein ehrgeiziger, staatskluger Usurpator, der seinen Neffen und Mündel, den jungen Johann Galeazzo, von der Regierung verdrängt, und wie man ihm allgemein Schuld gab, vergiftet hatte. Er spielte eine bedeutende Rolle in den damaligen Händeln großer Mächte, und brachte durch seine verfängliche Politik vielerlei Unglück über Italien, bis diese Politik ihn endlich selbst verstrickte, so daß er Mailand an Ludwig den Zwölften verlor, und in Französische Gefangenschaft gerieth.

Louise. Er mußte doch also nach Ihrer Beschreibung ein Mann von nicht gemeinen Eigenschaften seyn. Auch hat die ungerechte Herrschsucht in der Wirklichkeit kein so furchtbares Gesicht wie die Tyrannen in schlechten Tragödien, und Leonardo durfte seinem Beschützer wohl ohne Schmeichelei den ritterlichen edeln Anstand geben, der mit zur Politik des Zeitalters gehörte.

Waller. Uebrigens ist man beim Leonardo nicht in Gefahr einen zu tiefen Sinn in seine Werke zu legen. Er dachte sich gewiß immer noch viel mehr, als er auszuführen im Stande war. Diese Ueberlegenheit des Urtheils über das ausübende Vermögen giebt er selbst als Kennzeichen des ächten Künstlers an.

Reinhold. Man kann sagen, daß ihn die Liebe, zur Kunst in der Wissenschaft zum Entdecker gemacht

hat; und daß er die Kunst so liebte, weil er in ihr das tief erforschte an den Tag legen konnte. Was er nicht alles schon gewußt hat, und bei dem damaligen Zustande der Naturwissenschaften!

Waller. Der alte sinnende Einsiedler mit seinem langgewachsenen Haar und Bart! Wenn ich in seiner Schrift lese, kommt er mir vor, wie der Wahrsager Tiresias, der unter den Schatten der Unterwelt allein verständig umherwandelte.

Reinhold. In der That hat er vieles gleichsam prophezeit, was erst viel später möglich gemacht worden ist. Er verliert sich so ganz in seinem Gegenstande, und niemand warnt kräftiger vor einem ungültigen Einflusse der Person des Künstlers auf seine Darstellung. Sein großes Streben war, so allgemein und so ursprünglich zu seyn wie die Natur. Bei Tage suchte er sie auf der That zu ertappen, sowohl in den Gebehrden leidenschaftlicher Menschen, die er unbeachtet beobachtete, als in den unmerklichsten optischen Täuschungen und den Phänomenen der Luftperspective; und in der Stille und Dunkelheit der Nacht ging er mit seiner Fantasie zu Rathe.

Waller. Das wunderbare ist, daß diese, bei allen excentrischen Flügen die er ihr erlaubte, wie man an seinen Erfindungen von ungeheuern Bestien und menschlichen Mißgestalten sieht, sich doch unter der Leitung seines grübelnden Kopfes gewöhnt hatte, gründlich und systematisch zu Werke zu gehen. So findet sich in seinem Buche eine Anzeichnung, wie eine Schlacht gemacht werden könnte, wo er diese große Erscheinung

auf eine höchst merkwürdige Art, wenn ich so sagen darf, construirt. Er fängt an mit dem erregten Dampf und Staube, und der verschiedenen Behandlung beider nach ihrer physischen Beschaffenheit; handelt dann von der Beleuchtung durch das Feuer des Geschützes, und so steigt er von dem Allgemeinsten bis in die Tiefen des Getümmels, zu den Gebehrden und Lagen einzelner Streitenden hinab. Auch hier spürt er überall der Verkettung von Ursachen und Wirkungen nach, und nicht der kleinste Umstand, bis auf die tiefer eingedrückten Fußstapfen in dem Boden, der durch Vermischung des Staubes und Blutes schlüpfrig geworden ist, entgeht ihm, wenn ein solcher Umstand beitragen kann, in der Darstellung die ergreifendste Gegenwart und Ueberzeugung hervorzubringen. Und man glaube nicht etwa, weil er wie eine bloß überschauende Intelligenz zuvörderst nach den Gesetzen der Erscheinung forscht, er würde in der Gruppirung, den Bewegungen und dem Ausdrucke der Figuren kalt gewesen seyn. Daß er hier das Leidenschaftlichste eben so ergründete, wie in ruhigen Abbildungen das Charakteristische, zeigen seine Angaben der einzelnen furchtbaren Vorfälle.

Reinhold. Noch mehr die Gruppe von vier Reitern, die um eine Fahne kämpfen: das einzige Stück was von seinem Carton für den großen Saal des Rathhauses in Florenz auf die Nachwelt gekommen ist, wiewohl in einer entstellenden Abschrift. Der Gedanke, die Wirkungen des Geschützes und den Pulverdampf, welcher das Schauspiel einer Schlacht zum Theil verhüllt, zu der wilden Verworrenheit der Darstellung zu benutzen,

ist viel später von Cerquozzi, dem Bourguignon, Wouwermann und andern in hohem Grade ausgebildet worden, aber auch wieder in Manier und Willkühr ausgeartet. Und dann Schlachten als Staffeleistücke! Leonardo dachte sich gewiß die Wände eines großen Saales damit bedeckt, die Figuren in Lebensgröße. Man darf sich kaum vorstellen, mit welcher niederwerfenden Gewalt ein solches Stück, in seiner Idee ausgeführt, wirken würde.

Waller. Hinweg von diesem Riesenbilde! Seine großartige Mikrologie ließ ihn nicht zur vollständigen Ausführung von so etwas kommen, und es ist vielleicht gut, damit man nicht in der Bewunderung eines allumfassenden Menschen ausschweife. Er hätte einer immer erneuerten Jugend bedurft. Sein vieljähriges Leben war zu kurz für seine Gedanken; der Tod riß ihren labyrinthischen Faden ab. Bei ihm hielt das Streben nach der Wahrheit mit dem Kunsttriebe nicht nur gleichen Schritt: beides hatte sich gegenseitig durchdrungen und war eins geworden. Sein Forschungsgeist war durchaus romantisch, bizarr und mit Poesie tingirt; und er befolgte hinwieder die Foderungen der Kunst mit der Strenge der Wissenschaft oder der Pflicht. In seinen Werken sowohl als in seinem Leben lesen wir den Wahlspruch:

Vogli sempre poter quel, che tu debbi.

Louise. Schön, lieber Waller! Meine Vorlesung konnte nicht besser beschlossen werden als mit Ihrer begeisterten Lobrede auf den ehrwürdigen Patriarchen.

Reinhold. Sie sind also am Ende Ihrer geschriebenen Gallerie?

Louise. Für jetzt, ja.

Reinhold. Da muß Ihre Schwester sich gegen die Schätze, die wir täglich vor Augen haben, mit wenigem genügen lassen, ungeachtet Ihres Fleißes und Ihrer Liebe.

Louise. Ich konnte gar nicht unternehmen, ihr mehr zu geben als einige Proben des Ausgezeichnetsten.

Reinhold. Auch so bleiben große Lücken. Sie haben nichts von Paul Veronese, von Carracci, von Rubens. —

Louise. Es ist wahr, manche Dinge sind wie nicht vorhanden für mich. Vor den Bildern von Rubens gehe ich immer vorbei.

Waller. Sie rufen doch von weit genug her. Ich kann Ihnen mit ein paar Beschreibungen aushelfen, die ich in diesen Tagen zu meiner eigenen Erinnerung aufsetzte, eben von solchen Stücken, zu denen Sie sich vielleicht nicht entschließen würden.

Louise. Desto besser, der Mannichfaltigkeit wegen. Lassen Sie doch hören.

Waller. Wenn Sie sich wollen gefallen lassen, ein wenig herabzusteigen, recht gern. Ich habe sie hier in der Schreibtafel.

«Eine Satyrn- und eine Tigerfamilie, die zusammen Weinlese halten, von Rubens. Jene besteht aus dem Vater und zwei Buben, diese aus der Tigerin und drei ganz kleinen saugenden Jungen; sie bilden eine leicht übersehbare Gruppe. Der Vater ist zu alt: über vierzig Jahre hinaus ziemt es niemanden ein Satyr zu seyn, und dieser bekommt, glaube ich, schon graue Haare. Doch ist in seinen grinsenden Mienen, in den Muskeln

des braunen Körpers, und in der Bewegung der ins blaue fallenden Beine, die bis auf den gespaltenen Fuß mehr denen eines Pferdes als eines Bockes gleichen, große Kraft. Er hat ein rauhes Fell um den Rücken und über den linken Arm geworfen, wovon nur die innere glatte Seite, die sich aufschlägt, der Fleischfarbe daneben zu ähnlich ist, und dadurch eine widrige Wirkung macht. Links auf einem Felsenstücke sitzend, vor einem von Reben üppig umrankten Baume, der den größten Theil des Grundes einnimmt, drückt er mit beiden Händen abgerissene Trauben aus. Die gewöhnliche Satyrngebehrde, die Beine an die Schenkel in die Höhe zu ziehen, bezeichnet hier nicht die thierische Begierde: es ist die Ungeschicklichkeit eines rohen Körpers, der das zu einer Verrichtung nöthige Glied nicht allein wirken lassen kann. Die Hufe helfen auf ihre Weise mit keltern. Der eine tritt auf den Rücken der vorn liegenden Tigerin. Hinter dieser kauzt der älteste Bube, den man nur bis an die Schenkel sieht; er hält dem Vater eine Schale unter, aber sein Kopf ist noch mehr als sein Leib vorgedrängt, um den herunterspritzenden Traubensaft unterwegs aufzufangen. Man sieht wohl, daß es reichlich zugeht: der Vater wehrt es ihm nicht, er scheint sich nicht einmal über die Ungezogenheit seines Söhnchens zu verwundern. Da der feiste Knabe so blond ist und so weißes Fleisch hat, sollte er sich billig keiner so ungestümen Gierigkeit überlassen; man sieht den bräunlicheren Bruder weiter rechts hinter ihm lieber, weil er nicht so bloß thierisch seine Traube verzehrt, sondern aus den grauen Augen schalkhaft dazu lacht.

Wiewohl hier nichts vom Taumel eines Bacchanals ist, wo die süße Gewalt des trunkenen Gottes selbst Leoparden bändigt, so findet man doch die nackten Knaben so sorglos neben dem furchtbaren Thiere nicht unwahrscheinlich. Jene Naturen sind wild genug, um die wildesten zu zähmen und gesellig mit ihnen zu leben. Die Tigerin liegt auf ihrer rechten Seite, den Kopf nach dem alten Satyr, den Rücken nach den jungen Faunen zu gekehrt. Der Bauch zeigt die feineren weißen Haare; das rechte Hinterbein ist aufgehoben, damit die unförmlichen Kleinen an die Zitzen kommen können, und der Schweif darunter gekrümmt; das linke tritt auf, am rechten sieht man die weichgefütterte Tatze, womit sie unhörbar und desto schrecklicher auf den Raub schleicht. Die Vorderpfoten sind über einander geschlagen, mit der unteren quetscht sie einen Zweig mit einigen Trauben: auch sie ist bei der schwelgerischen Ernte nicht leer ausgegangen. Der Kopf lauscht über die Vorderbeine hin mit behaglich zugedrückten Augen, worin man doch die Wuth entdeckt, die daraus hervorblitzen würde, wenn sie plötzlich gereizt aufspränge. An der ganzen Art der Ruhe verräth sich, wie wohl ihr das Säugen thut; sie liegt so bequem in ihrem weiten gleißenden Felle. Rubens regellose Zeichnung ist für die unbestimmteren Formen wie geschaffen. Ein strengerer Umriß würde den Charakter der behendesten Geschmeidigkeit verdunkeln, welcher eben darin liegt, daß das Fell über die gewaltigen Muskeln nicht straff gespannt ist. Auch ließen die Streifen und Flecke des farbigen Pelzes der Willkühr seines Meisterpinsels freien Spielraum, und er war dabei nicht

in Gefahr, das Colorit zu überladen. Vielleicht ist ihm daher nichts so gelungen, als die Darstellung der großen Raubthiere. Ueberhaupt verräth er viel Sinn und Liebhaberei für das Wilde: er bringt es auch da an, wo es nicht hingehört, oder nur als dichterische Licenz entschuldigt werden kann. Seine prächtigen Pferde scheinen oft Löwenseelen zu haben, und es wäre nur zu wünschen, daß man eben das von seinen Göttern rühmen dürfte. Andre Male läßt er uns Schauspiele des Römischen Circus sehen; hier hat er sich gemäßigt und die Wildheit in der friedlichsten Lage leise durchschimmern lassen: beides wie aus der Natur gestohlen.

Die obige Bemerkung finde ich gleich an dem daneben hängenden Bilde desselben Meisters bestätigt, das unter dem Namen Quos ego berühmt ist. Eine Anspielung auf die Virgilische Scene, worin diese gebietenden Worte vorkommen, verherrlicht mit mythologischem Aufwande die Seefahrt des Cardinals Ferdinand von Oesterreich von Spanien nach Italien. Aber wie hat die keusche Dichtung in diesem üppigen Boden gewuchert! Virgil würde sich schwerlich in einer solchen Nachbildung wieder erkennen, die halb eine überspannende Parodie, halb (wie Mengs sich bei einer andern Gelegenheit über Rubens ausdrückt) Uebersetzung ins Flamändische ist. Auf einem großen Muschelwagen, von Seerossen gezogen, fährt Neptun von der linken herein. Die Kraft seiner Muskeln ist nicht durch Göttlichkeit gemäßigt, vielmehr schweift sie in Umrissen aus,

die der Natur oder der Fantasie zu voreilig, nur noch als Entwurf, entschlüpft zu seyn scheinen. In dem Kopfe ist dagegen der ohnmächtige Zorn eines ganz gemeinen Menschen: was sage ich? — eines alten Weibes. Die zerwehten greisen Haare werden auch der Sache nicht den Ausschlag geben. Man wundert sich, daß er durch das Alter nicht mehr zur Vernunft gekommen ist. Warum schreitet er nur in einer solchen Fechterstellung weit aus, und hält den Dreizack in der Rechten, als wollte er damit so recht ins Meer hineingabeln? Lenkte er statt dessen noch seine Rosse, die verwirrt über einander poltern, aber dafür auch mit den aufgerißnen Augen und Nasenlöchern, deren Odem die See erhitzen müßte, eine herrliche Theatererscheinung machen. Man weiß wirklich nicht, ob er Getümmel erregen oder besänftigen will; und sieht man auf den blasenden Triton vor ihm her, auf die wilden Rosse, die empörten Wellen rings herum, den Sturm im Gemüth des Gottes wie in seinem fliegenden Gewand und Haar, so muß man jenes glauben. Die entfliehenden Winde oben betragen sich gesitteter mit ihren in Flügelgestalt ausgestreckten Armen und Beinen, und die Schiffe in der Ferne segeln ganz ruhig, nicht etwa schräg gelehnt, und im aufspritzenden Schaume halb vergraben. Kurz, Neptun stillt einen Sturm, der noch gar nicht vorhanden war, so wie Rubens einen unnützen erregt. Das Auge kann am meisten auf drei Nereiden ausruhen, die vorn vor dem Muschelwagen die linke Ecke ausfüllen; eigentlich ausfüllen, denn sie sind nach der Erfahrung gemacht, daß wohlbeleibte Personen am besten schwimmen

können. Sie umfassen sich und tauchen vorwärts unter: sie sind zu blond und phlegmatisch, um an dem Unheile Theil zu nehmen. Auch ist ihr Fleisch nicht so mit Röthe gesättigt, wie gewöhlich bei Rubens, es fällt vielmehr ins weißliche, als wäre das Element, welches sie bewohnen, eingedrungen. Ein Uebel, das der Fantasie des Malers ebenfalls begegnet seyn möchte.

Eine artige und schön geputzte Prinzessin ist auf einer Spazierfahrt begriffen gewesen. Eine geflochtene Kiste, im Schilf des Ufers schwimmend, hat ihre Aufmerksamkeit erregt; sie ist abgestiegen und steht, von ihrem Gefolge umringt, unter Bäumen auf einer Erhöhung am Ufer. Das Kästchen ist schon heraufgeholt, man hat es geöffnet, und o Wunder! ein schönes gesundes Kind streckt aus dem Tuche, worein es gewickelt war, den Begleiterinnen der Prinzessin die Arme entgegen. Sie überreichen es ihr: sie steht in Ueberlegung, ob sie den Fündling in ihren Schutz an- und aufnehmen soll; während die vertrauteste von ihren Gespielinnen ihr zuredet, erwarten die Andern neugierig den Ausgang. Dieß ist ungefähr die Geschichte, welche Paul Veronese aber nicht so schlicht vorträgt, sondern nach seiner Weise bizarr, modig und doch romantisch zu verzieren, und in einer üppigen Anordnung auszubreiten gewußt hat. Auf der linken Seite machen die dicht stehenden Bäume den Hintergrund aus, der näher vortritt; rechts eine hellere Ferne; eine Brücke mit großen Schwibbogen, unter welchen die längs dem Flusse hin-

gebauten Häuser sichtbar sind. Der Fluß zieht sich schräg nach der rechten Seite hin, und fließt vermuthlich mit einer Krümmung, tiefer als das Bild sich erstreckt, vor der Scene der Handlung vorbei. Aus einer großen Entfernung läuft die Schwester des Kindes athemlos und baarfuß herzu. In der rechten Ecke werden zwei Figuren halb durch den untern Rand abgeschnitten: eine Magd, die den leeren Korb hält, und ein Trabant in alter Schweizertracht, der vom Rücken her gesehen wird, aber durch die Wendung nach der Prinzessin hinauf den Kopf im Profil zeigt. Ein zweiter Trabant steht über ihnen an einem Baum und guckt nach dem Korbe hinunter. Sein rothes Wamms mit schrägen Einschnitten nach Art eines Panzers, unter welchem grüne aufgeschlagene Schöße des Rocks hervorkommen, seine wunderliche Mütze, und eine große Hellebarde geben ihm ein stattliches Ansehen, das zu seinem biedern und kräftigen Gesichte wohl steht. Mit dem Kinde sind zwei Frauen beschäftigt: eine erfahrne Alte, vielleicht die Amme der Prinzessin, faßt die Zipfel des Tuchs, worin das Kind noch liegt, und sieht fragend nach jener hin; ein junges Fräulein hält es auf den Armen, und hat sich der Prinzessin gegenüber auf ein Knie niedergelassen. Diese steht mit dem Kopf und Körper nach vorn gewandt; die linke Hand an der Hüfte gestützt, mit der rechten auf die Schulter ihrer Freundin sich lehnend. Sie ist die Hauptfigur des Bildes, aber die andre die anziehendste. Die Prinzessin ist nur vornehm, zierlich und gesittet; das Fräulein verwendet gefällig und liebreich eine sittsame Beredsamkeit für den

kleinen Schützling. Zwischen jener und der Alten neigen sich ein paar weibliche Köpfe im Schatten nach dem allerliebsten Knaben — einem Gegenstande, der für jetzt eigentlich noch über ihre Sphäre ist — mit mädchenhafter Theilnahme hin. In den Kleidungen ist elegante Pracht und Mannichfaltigkeit der schönen Stoffe angebracht, und die Mode malerisch benutzt. Das Mädchen mit dem Kinde hat weite und lange vorn anschließende Aermel von schmalgestreifter weiß und grauer Leinwand; das Obergewand von fleischfarbenem Atlas ist in bauschigen Falten zurückgesteckt, und läßt an dem knieenden Beine ein Unterkleid von eben jenem Zeuge sehen. Die Prinzessin trägt ein Kleid von weißem Stoff mit goldnen Blumen oder Schnörkeln gestickt, das sie mit der linken Hand an der Hüfte hinaufzieht, und dadurch das Unterkleid von grünlichem Moor sichtbar werden läßt. Die Form des Schnürleibes ist etwas steif, und sein Ausschnitt an der Brust viereckig, was durch zwei Festons von Perlen unter demselben wenig gemildert wird. Desto vortheilhafter für die Freundin neben ihr in einem Kleide von röthlichem Taft, mit braunen weit von einander entfernten Streifen. Ihr linker Arm ist vor der Prinzessin her mit einer redenden Gebehrde ausgestreckt, die rechte Hand nimmt einen weißen atlasnen Rock über jenem Kleide auf, und bringt darin eine üppige Unordnung von Falten hervor. Sie erscheint von der Seite: die Biegung des Leibes vorwärts und ein breiter Kragen von weißem Atlas, der in Festons ausgeschnitten von Brust und Schultern herunterfällt, verbergen das Mißfällige der Schnürbrust; ein zarter

und blühender Busen, worauf ein Medaillon ruht, hebt sich so reizend daraus hervor, daß er allen Zwang unnatürlicher Trachten vergessen macht. Keine regelmäßige Schönheit: das Profil mit etwas auswärts gebogener Nase und einem kleinem Unterkinn ist niedlich und aufgeweckt. Das blonde Haar beinahe in Griechischem Geschmack eng zusammengefaßt, und seine Flechten auf dem Wirbel gedreht und befestigt. So auch bei den übrigen, nur daß die Prinzessin eine Krone trägt. Die Köpfchen werden durch den einfachen Putz um so kleiner, und dieß giebt den Gestalten überhaupt ein schlankeres Ansehen. Die Gesichtsfarbe der Frauen ist zart und gesund, ohne im mindesten geschminkt zu seyn; eher ist die Röthe zu sehr gespart. Der verkürzte Körper des Kindes hat die wärmste Fleischfarbe. Pauls gewohnte Freigebigkeit in Gewändern erstreckt sich bis auf das Tuch, worin das Kind liegt: es ist mit breiten Frangen besetzt. Die kostbaren metallnen Zierrathen des Phaetons, der aus dem Schatten der Bäume hervorschimmert, vermehren die Pracht; vor ihm kommen die braunen Pferdeköpfe mit weißen Blässen zum Vorschein, der eine zwischen der Prinzessin und dem Fräulein, der zweite dieser zur Rechten. Die Entfernung und den Plan, worauf man sich die Pferde denken muß, um sie an der Stelle in solcher Größe und Entfernung von einander zu sehn, mag der Maler selbst rechtfertigen. Seine grillenhafte Fantasie hat sich ganz vorn linker Hand noch eine eigne Ergötzlichkeit gestattet: ein verwünschter Mohrenzwerg in einer sammetnen purpurnen Pagenkleidung thut sehr geschäftigt mit zwei Jagdhunden, die er an der Koppel

hält. Seine seltsame Physiognomie und Mütze zeichnet sich so grell wie möglich auf dem weißen Atlasrocke des Fräuleins. Dieß kann für einen verschlungenen Namenszug gelten, wodurch sich der Urheber des Gemäldes selbst angiebt.

Auch Poussin hat sich eben so unverkennbar angegeben, aber auf eine ganz andre Art, als er die Aussetzung desselben Kindes darstellte, das dort gefunden wird. Die Personen, welche den kleinen Moses dem Nil anvertrauen, nehmen näheren Antheil an seinem Schicksal, als die, welche ihn zufällig entdecken: diesen Augenblick umgiebt eine glänzende geräuschvolle Gegenwart, jenen erfüllt eine stille aber innige Handlung. Ein höchst verletzbares Geschöpf wird von der, die es am zärtlichsten liebt, einem unsichern Element übergeben, um es menschlichen Verfolgungen zu entziehen. Diese Lage der Mutter, ihre hoffende Besorgniß, ihre zweifelnde Vorahndung, und den Muth, zu dem sie geängstigt worden ist, läßt Poussin uns in ihrer Stellung und Gebehrde fühlen. Doch bleibt ihr schönes Profil unentstellt von diesen Regungen. Das Auge ist auf den Säugling gerichtet, der zu ihren Füßen in die Kiste gelegt wird, der Mund unmerklich geöffnet; sie wagt nicht einmal laut zu seufzen. Die Arme nicht ganz ausgestreckt, nur von dem Ellbogen an emporgehoben, und die wenig gekrümmten Finger beider Hände von einander entfernt: sie begleitet damit so natürlich die Bewegungen des Gegenstandes, den sie nun schon nicht

mehr erreicht, damit er nirgends anstoßen soll. Vor ihr ist ein Knecht, bis auf ein rothes Tuch um die Hüften unbekleidet, damit beschäftigt, das Kind in der Kiste zu verwahren. Er kniet vortrefflich, er streckt die Hände nach der Kiste wacker aus, die Handlung seines ausgearbeiteten und edlen Körpers ist mehr als akademisch: solche Figuren sieht man auf alten Basreliefs Dienste bei Opfern verrichten. Hinter der Mutter eine weibliche Gestalt, wie die beiden eben geschilderten im Profil und von ihrer rechten Seite zu sehen. Sie hält die umgewandte Hand vor der Stirn und schaut umher. Ihre Gewänder werden so unordentlich nach vorn und auseinander geweht, daß man zuerst nicht begreift, weswegen sie sich auf einer so windigen Anhöhe aufhält, bis man sich erinnert, daß es die Schwester des Kindes ist, welche in der Entfernung wachen muß, damit seine Aussetzung nicht bemerkt werde. Diese Entfernung schließt man aus der Verkleinerung, weniger aus den gedämpfteren Farben, denn die der vorderen Gegenstände sind schon matt und dumpf. Sie tritt daher zu nahe an die Mutter heran, und macht für eine Nebenperson zu viel Lärm. Die Zweideutigkeit dieser Figur wird auf den ersten Anblick dadurch noch mehr vermehrt, daß ihr Haarputz und ihr kurzes unter der Brust gegürtetes Obergewand und das untere, das sich seitwärts an den Knieen öffnet, etwas von der leichtgeschürzten Diana hat, so daß man sie für eine allegorische Gottheit halten könnte, wie den alten nackten Flußgott, der, auf der vordersten Fläche liegend, beinahe die ganze Breite des Bildes einnimmt. Er lehnt sich mit der Linken auf ein

Felsstück, hinter welchem der Strom sich verliert; die rechte greift an das nachläßig angezogene linke Knie, der rechte Schenkel ist ausgestreckt, und wie der Rücken in seiner ganzen Länge sichtbar. Ein Füllhorn auf dem Boden neben ihm bezeichnet den befruchtenden Nil. Er sieht der Handlung, die an seinem Ufer vorgeht, in majestätischer Ruhe zu. Seine Formen sind groß, aber für lebendiges Fleisch zu hart und trocken, der Körper erscheint daher mit seiner braunrothen Farbe eher hölzern, als steinern; und doch wäre das letzte noch am ersten zu ertragen gewesen. Als Bildsäule möchte der Alte immer da liegen, als wirklicher Flußgott verdirbt er eigentlich die ganze Geschichte: das Kind wird nun nicht mehr den fühllosen Wellen, sondern einem göttlichen Pflegevater anvertraut, der schlimmer seyn müßte, als er aussieht, wenn er nicht gehörige Sorge dafür tragen wollte. Auf einem Basrelief, wo das Wasser nicht, wie auf einem Gemälde ausgedrückt werden kann, läßt man sich einen solchen Flußgott zur Bezeichnung der Scene als eine nothwendige Licenz gefallen: hier hat Poussin dadurch vollends sein Bild zu einem gemalten Basrelief gemacht, dem es sich schon durch die geringe Rundung der Körper und den Mangel an Abstufung der Farben nähert. In diesen ist die größte Einförmigkeit: die Kleidung der Mutter ist blau und roth, die Kleidung der Tochter roth und blau, und das Fleisch scheint fast aus derselben Mischung erschaffen zu seyn, welche zu dem rothen Zeuge gedient hat. Rechts sind Gebäude ohne alle Verzierungen der Griechischen Baukunst mit schlichten Mauern und Gewölben; links kömmt die Prinzessin mit ihrem Gefolge

ganz von weitem herzu, am Horizont sieht man ein paar grell erleuchtete Pyramiden: alles kleinlich und ohne Wirkung.

Daß die Sache in Aegypten vorgeht, ist also hinlänglich außer Zweifel gesetzt: aber bei allem dem kann man der gerühmten Gelehrsamkeit Poussins im Costum hier nichts weiter zugestehen, als daß er es beinahe so gut wie Paul Veronese beobachtet hat. Bei diesem ist alles modern, aber alles aus einem Stücke; bei jenem ist alles antiquarisch, allein es paßt nicht zu einander. Mutter und Tochter sind der Kleidung nach ziemlich Griechisch, der Flußgott ist wahrlich weder Aegyptisch noch Hebräisch, sondern Griechisch, und bei einer Geschichte, wo Jehovah's unmittelbare Vorsehung eintritt, noch obendrein erzheidnisch. Das Füllhorn ist auch Griechisch. Eigentlich ist es doch ein Glück, daß der Maler auf halbem Wege stehen blieb, und zufrieden war, wenn eine alte Geschichte antik aussah. Ein andrer, der das Studium des Costums (auf welches die Französischen Kunstrichter, die darin mit Poussin sympathisiren, eine so lächerliche Wichtigkeit legen) noch strenger verfolgte, könnte der Tochter Pharao's die Physiognomie einer Mumie geben. Soll aber einmal etwas fremdes sich eindrängen dürfen, so ist es wohl eben so erlaubt, eine Biblische Geschichte im Venetianischen Dialekt zu erzählen, als die ganze Welt durch eine Griechische Brille zu sehen. Das Einheimische und Neue ist uns näher, lebendiger, lustiger; Paul malte frisch, was er sah und erlebte, Poussin schöpfte mühsam aus alten Denkmälern und Büchern. Jener hätte vielleicht seine

fantastische Jovialität eingebüßt, wenn er die Kunst so ernst hätte treiben wollen; dieser konnte sich schwerlich über seine klassische Kälte erheben, wenn er sich auch geselliger ins Leben hineinwagte, und nicht mehr nach fesselnden Vorbildern, sondern nach eigner Lust und Liebe darzustellen versuchte. Er verstand sich besser darauf, was zur Würde des Menschen, Paul was zum Glanz und der Herrlichkeit der Malerei gehört. Der letzte blieb zu sehr bei der Oberfläche stehen: es war ihm weniger um den Ausdruck, als um die Gestalt, und weniger um die Gestalt, als um die Kleidung zu thun. Aber wie er auch kleidete! Er ist doch noch mehr als ein Maler für putzliebende Damen: die gleichwohl von seinen Trachten, ob sie schon drittehalb hundert Jahr alt sind, manches benutzen könnten. Wenn man den steifen Anzug von Tizians Frauen mit seinen Kleidungen vergleicht, so muß man entweder annehmen, daß die Mode, die damals noch nicht so veränderlich herrschte, in einem kurzen Zeitraume um ein beträchtliches geschmackvoller geworden war, oder daß Paul Veronese ihre Reize mit einem andern malerischen Geist auffaßte.«

Reinhold. Ei, ei! wie stehts mit dem Versprechen nicht eigentlich Urtheile zu fällen? Gegen Waller waren Sie darin noch bescheiden, Louise.

Louise. Er hat sich das bei seiner kritischen Profession so angewöhnt. Indessen geht er doch in so fern nicht über seine Befugniß hinaus, als seine Bemerkungen und sein Tadel des Rubens und des Poussin meistens das betreffen, was in den Kunstbüchern selbst der poetische Theil genannt wird.

Waller. Hier sind noch ein paar kleinere Stücke, wo möglich ganz Beschreibung.

»Joseph und Potiphars Frau von Cignani. Beide Figuren nur bis zu den Knieen: der enge Raum des achteckigen Bildes ist schicklich gewählt, um die Bedrängniß des keuschen Jünglings in einer solchen Nähe fühlbar zu machen. Potiphars Frau sitzt links auf Polstern eines Ruhbettes, ihr Oberleib unbekleidet; über den Hüften umgiebt sie lose ein bläuliches mit goldnen Blumen gesticktes Gewand, und zieht sich um das rechte sichtbare Knie anschließender zusammen. Ihr vorgebeugter Leib nähert sich diesem; beide Arme sind ganz ausgestreckt: der linke hinter Joseph kommt an seiner linken Schulter nur mit den Fingern, welche sie halten, zum Vorschein; der rechte greift in seinen rothen Mantel über dem dunkelblauen Gewande, der aber schon heruntergefallen nur noch über einem Arme hängt. Das Nackte an ihr ist üppig, aber nicht von schönen Formen, die Brüste zeigen sich in einer ungünstigen Lage, durch die heftigen Bewegungen der Arme zusammengedrängt. Im Taumel der Begierde vergißt sie sogar der Sorge für ihren Reiz, worauf sie sich sonst, nach dem buhlerischen Gesichte zu urtheilen, wohl versteht. Eine entschiedene kecke Brunette, keine Spur von weiblicher Scheu, die sie zurückhalten könnte; sie ist ganz auf ihren entfliehenden Raub gerichtet. Ihr schwarzes, nicht lockiges Haar ist vorn gescheitelt, und hinten zusammen gebunden, eine breite goldene Schnur durchschlingt es ein paarmal. Die aufgeworfene Nase, das runde vortretende Kinn, die starken Lippen des geöffneten

Mundes, alles deutet auf jugendliche kühne Sinnlichkeit, und in dieser Rücksicht konnte Joseph nicht schlimmer versucht werden. Wie schön stechen seine edlen seelenvollen Züge gegen die ihrigen ab! Er lehnt sich zurück, um ihrem Arm zu entgehen; sein Gesicht ist nach seiner linken Schulter in den Schatten gewandt, in welchen auch seine braunen Locken wie von ihr wegfliegen. Die heiligen keuschen Augen sind über sich gen Himmel gekehrt, der Stern tritt unter das obere Augenlied. Der Mund öffnet sich, aber nur zu einem sanften ächzenden Ruf, und ladet um so beredter zu Liebkosungen ein, gegen die er um Hülfe fleht. Die Arme, bis zum Ellbogen bloß, hält er vor, die Hände mit den geöffneten Fingern sieht man beide von der innern Seite über dem Kopfe der Frau. Auch das ist zart gedacht, daß er die Verführerin nicht mit körperlicher Gewalt zurückstößt. Die Hände wollen sie nicht berühren, und ihre Bewegung ist nur das bildliche Entfernen einer verabscheuten Vorstellung. So ringt eine schöne Seele, die in Gefahr kommt, ihr theuerstes zu verlieren. Ein Schlagschatten, welchen der eine Arm auf den untern Theil des zurückgebogenen Gesichtes wirft, vollendet den rührenden Ausdruck, und überredet uns, daß bloße Wirkungen und Spiele des Lichtes Gedanken eines theilnehmenden Wesens sind, welches die Gegenstände umschwebt.«

»Ein jugendlich männlicher Kopf voll Ruhe und Würde: das Haar vom schönsten Braun, oben geschei-

telt, aber vorn nicht von gleicher Länge, tritt hier und da unregelmäßig in die ebene, wenig gewölbte Stirn herein, und fließt an beiden Seiten des länglichen, doch geräumigen Gesichtes auf die Schultern hinab; große braune Augen von offnem, festem, lichtem Blick, über die sich die vom aufgeschlagenen Augenliede gebildete Linie in ungewöhnlicher Entfernung schön gebogen herumzieht; über ihnen Schatten durch die Vertiefung unter den Augenbrauen; diese nicht stark, welches die Majestät vermindert, aber auch nicht schlicht anliegend, sondern von etwas strebendem und ungleichem Haar, und also auch nicht von einem leidenden Charakter; die Nase mit einer kleinen Einbiegung an die Stirn gefügt, der Nasenrücken breit, doch rundet er sich an beiden Seiten; der Zwischenraum von da bis zur Oberlippe klein und nicht sehr nach innen ausgeschweift; die Lippen voll, der Mund in einer ziemlich geraden Linie geschlossen, die beschattete Vertiefung über dem Kinn sehr kräftig, der Bart mit hellerem und krauserem Haar angeflogen; alle Züge groß und in ihrer Großheit still geordnet; ein hoher einfältiger Beruf, keine schwermüthige Vorahndung von Leiden, sondern die weiseste, heiterste, überschauendste Fassung; viel von einem Sohne Jupiters und doch auch etwas von einem Juden: das ist der Christuskopf des Hannibal Carracci.«

Louise. Der Schluß Ihrer Beschreibung blieb mir kein Räthsel, ich erkannte darnach das Bild viel früher. Das ist wirklich der Christus des Hannibal Carracci, aber ich kann nicht sagen: es ist ganz der meinige.

Waller. Und warum nicht?

Louise. Es ist der schönste den ich jemals gesehn habe, aber doch fehlt ihm der Brennpunkt, wo die höchste Kraft und Duldsamkeit zusammentreffen; und bis ich den finde, werde ich vielleicht die Darstellung dieses Ideals für unmöglich halten.

Waller. Sie sind der Meynung Forsters?

Louise. Aus weniger subtilen Gründen vielleicht. Die Aufgabe ist aber wirklich subtil, der mancherlei Localbedingungen wegen, unter denen der Gott Mensch war, oder unter denen wir ihn so denken. Die Ruhe in Carracci's Kopf ist herrlich, aber doch mit zu viel Weichheit verbunden. Er hat mehr von dem Jünger als von dem Meister. Ein hoher einfältiger Beruf liegt in ihm, wie sie mit Recht sagen, aber es ist der: die weise Lehre zu fassen und wiederum auszustreuen, und an der Brust des Meisters zu ruhn. — Doch wir wollen diesen unendlichen Streit nicht weiter führen. Geben Sie mir Ihre Papiere; ich nehme alles mit, und kann nun um so eher Feierabend machen.

Waller. Und von dem Raphael wollen Sie schweigen, vor dem ich Sie doch Stunden lang stehen sah?

Louise. Eben deswegen, Lieber, denn der Mund fließt bei mir nicht allemal von dem über, dessen das Herz voll ist. Ich habe mir nicht getraut, etwas darüber aufzuschreiben, und doch ist mir nicht bange darum, daß ich nicht einen treffenden Abdruck davon mit mir hinwegnehmen sollte. Aber wie soll man der Sprache mächtig werden, um das Höchste des Aus-

druckes wiederzugeben? Das wirkt so unmittelbar und geht gleich vom Auge in die Seele, man kommt nicht auf Worte dabei, man hat keine nöthig, um zu erkennen, was in unzweifelhafter Klarheit dasteht, und gar nicht anders als es ist, genommen werden kann.

Reinhold. Endlich wird doch einmal die Unzulänglichkeit der Sprache eingestanden.

Waller. Wirkt nicht hier ein wenig die Scheu vor dem gefeierten Namen bei Ihnen, daß Sie einige Umstände machen, und sich nicht so getrost mittheilen, wie ein Mensch doch über alles thun darf, wovon er verdient, daß es ihm lieb ist?

Louise. Es kann seyn, und ich habe schon gewünscht, überall nicht zu wissen, dieses Bild sey von Raphael, obwohl ich es doch bald hätte errathen müssen. In der Reihe der andern Gemälde habe ich es niemals gesehen, weil es immer unten für die Schüler auf der Staffelei stand: aber wie es sich schon durch die einfache Zusammensetzung der drei großen Figuren unterscheiden mußte für den ersten Blick! In beiden Sälen ist nichts ähnliches und unter dem Vortrefflichen nichts verständlicheres, selbst für das ganz unkünstlerische Gemüth. Vieles will doch mit einem geübten Sinne gefaßt seyn, der sich in den Sinn des Malers oder der Malerei überhaupt zu versetzen weiß; aber hier trifft eben das erste und letzte zusammen.

Reinhold. Das gebe ich Ihnen zu, wo nicht für Raphael überhaupt, doch für dieses Bild von ihm.

Louise. Liegt es nicht darin, daß die Gestalten so einzeln dastehen, jede für sich geltend? Das Auge

ruht dazwischen aus, und hat nichts zu sondern, nichts willkührlich angenommenes sich klar zu machen. Und doch sind sie innig verbunden, selbst für den ersten augenblicklichen Eindruck: denn, sagt! wer würde sich nicht gern neben diesen knieenden vor der hohen Jungfrau niederwerfen?

Reinhold. Fahren Sie nur fort, Louise; in der Begeisterung vereinigen wir uns gern mit Ihnen, es kann sie doch ein jeder nach seiner Weise haben.

Louise. Eine Göttin kann ich die Maria nicht nennen. Das Kind, das sie trägt, ist ein Gott: denn so hat noch niemals ein Kind ausgesehen. Sie hingegen ist nur das Höchste von menschlicher Bildung, und nimmt ihre Verklärung daher, daß sie den Sohn so still, so ohne sichtbare Regung von Entzücken oder Selbstgefühl auf ihren Armen hält, ohne Stolz und ohne Demuth. Es ist auch nichts ätherisches an ihr, alles gediegen und körperlich. Sie wandelt nicht unter uns, doch tritt sie schreitend auf die Wolken, und schwebt nicht in der Glorie, in die sich ihre große Gestalt hinzeichnet. Der Kopf ganz gerade aus, und eben so die Blicke. Das Oval des Gesichtes ist oben ziemlich breit, die braunen Augen weit aus einander, die Stirn klein, das Haar schlicht gescheitelt, — aber nein! ich kann das nicht einzeln und physiognomisch deuten.

Waller. Sie, sollen auch nicht; sagen Sie, was Ihnen einfällt.

Louise. Das scheint mir vortrefflich, daß man sie oben nicht ganz im Freien sieht: der Schleier, der über ihren Kopf geht, und einen Bogen zu ihrer Linken

macht, wo er an der Hüfte aufgenommen ist, dient ihr gleichsam zur Blende.

Reinhald. Der äußere Umriß wird dadurch an dieser Seite sehr einfach; an der andern tritt zwar der Kopf der Jungfrau und daneben des Kindes unmittelbar aus dem weißen Grunde hervor, weiter hinunter aber geht das Gewand längs der ganzen Gestalt mit einem einzigen Schwunge bis auf die Knöchel der Füße.

Louise. Der umgebende Schleier stimmt auch mit der Bescheidenheit der Jungfrau überein. Die Kleidung verbirgt alles an ihr außer das Haupt, den Hals, die Hände und Füße; aber sie läßt sich von dem herrlichen Körper nicht trennen, der, obgleich bedeckt, sichtbar bleibt, besonders von den Schultern bis zur Mitte des Leibes, wo das rothe Kleid fest anschließt. Dann fängt der blaue Rock oder Mantel unter dem bräunlichen Schleier an, bis, wo er sich an den Füßen aus einander schlägt, und eine fliegende Falte nach der linken Seite wirft, das rothe Gewand wieder zum Vorschein kommt.

Waller. Ich zeichne Ihnen in Gedanken nach, aber wenn ich es nicht selbst gesehen hätte, würde es mir doch schwer werden.

Louise. Lassen Sie nur! Genug, wenn es Sie erinnert. Ich finde es oft erst in der Erinnerung, was denn eigentlich die Wirkung hervorbringt. Sehen Sie, selbst daß die bloßen Füße auf die Wolken treten, und kein Gewand sie versteckt, ist nicht umsonst: man sieht die Gestalt bestimmter und sie erscheint menschlicher.

Waller. Nach meinem Gefühl auch majestätischer.

Louise. Ja, eben weil es eine so reine Erschei-

nung ist, die nicht Menschen mit dem, was nach ihrer Meynung Ehrfurcht fodert, ausgeschmückt haben, sondern die in ihrer eigenen Natur dasteht. Denken Sie nun, wie groß sie das Kind auf dem Schleier trägt, so daß es oberhalb frei bleibt und nur die Enden unter ihm zusammen genommen sind. Sie faßt mit der Rechten unter dessen rechten Arm, die Linke unterstützt das rechte Bein, das über das andre hinüber geschlagen ist und an welches die Linke des Kindes greift, nicht spielend wie Kinder thun, sondern in der Ruhe welche vollbracht hat. Es sitzt nach vorn gewendet und scheint nichts zu wollen, aber was es einst wird wollen können, ist unermeßlich, oder vielmehr was es gewollt hat: denn alles ist bereits geschehen, und es zeigt sich nur auf dem Arm der Mutter der Erde wieder, wie es sie zuerst betrat. Die Formen sind die eines Kindes, der Kopf von breiter Rundung, die Glieder stark und voll, nicht von zarter Gattung, aber Auge und Mund beherrschen die Welt. Der Mund ist besonders ernst, sehr geschweift, beide Enden der Lippen ziehen sich herunter. Dieser fremde Zug an einem Kinde giebt ihm den unbegreiflich hohen Ausdruck, glaube ich. So auch das kurze Haar, das emporstrebend den Kopf umgiebt. Die Augen scheinen zwei unbewegliche Sterne; sie liegen tief, die Stirn ist voll Nachdenken. Und doch kann man nicht sagen, dieser Knabe ist schon ein Mann. Es ist keine Ueberreife, aber Uebermenschlichkeit. Denn so weit sich das Göttliche in kindischer Hülle offenbaren kann, ist es hier geschehn, und ich kann mir den Mann zu diesem Kinde nicht einmal denken.

Waller. Ist das auch einer von Ihren Gründen, warum Sie einen Christuskopf für unmöglich halten?

Louise. Ja ich gestehe Ihnen, ich sehe den Erlöser der Welt am liebsten als Kind. Das Geheimniß der Vermischung beider Naturen scheint mir in dem wunderbaren Geheimniß der Kindheit überhaupt am besten gelöset, die so gränzenlos in ihrem Wesen wie begränzt ist.

Waller. Fast möchte ich Ihrer Meynung werden.

Louise. Nun nehmt einmal die Mutter und das Kind zusammen. Welch ein erhabenes Daseyn, und ganz allein durch das bloße Daseyn, ohne Prunk und Nebenwerk! Man möchte sagen, auch ohne Beleuchtung: ein geschloßnes Helldunkel ist wenigstens nicht da, keine Magie der Erscheinung.

Reinhold. Es ist aber doch in den kräftigsten Farben, und ganz in Raphaels herrlichster Weise gemalt.

Louise. Dagegen ging meine Bemerkung eigentlich nicht. Müßte das Bild nicht beinah ohne Kolorit bestehen können? Wirklich ist dieses so, daß ich es nicht anders wünschen mag. Ich liebe das bräunliche daran und den Rost der Zeit. —

Reinhold. Oder den Weihrauchdampf der Mönche zu Piacenza.

Louise. Sey's was es wolle, ich lasse mir selbst die violetten Tinten an dem Kinde gefallen, und möchte an der Jungfrau nichts zarter haben als es ist. Denn worin bei ihr die wahre Zartheit liegt, das ist die Reinheit und Keuschheit ihrer Züge und ihrer Haltung des Körpers; die blühende Jugend, die gleichsam nur

dadurch gereift scheint, daß sie für ewig festgehalten wurde, und dieses bringt eben in der ganz irdischen Hülle noch näher an das Herz.

Reinhold. Sie wollen einmal nichts anders haben, als es Raphael gemacht hat, selbst wenn es noch vollkommner seyn könnte.

Louise. Ist es nicht genug, wenn etwas so vollkommen ist, daß man es bis zu diesem Grade lieben muß? Wenigstens können Sie mir die Schwachheit gestatten. Aber stören Sie mich nicht. Ich wollte sagen, daß eine solche Gegenwart doch gar nichts als sich selber bedarf, daß die bloße Gestalt hinreicht, um die ganze Seele zu erfüllen. Die mütterliche Liebe ist nicht einmal ausgedrückt, um uns zu gewinnen. Maria hält das Kind nicht liebkosend, das Kind weiß nichts von seiner Mutter. Die Mutter ist da um es zu tragen, Gott hat es ihr in die Arme gegeben, in diesem heiligen Dienste erscheint sie vor der anbetenden Welt, so groß wie sie ihn im Himmel verwaltet, von wannen sie wieder herabgekommen ist. Sie ist ohne Leidenschaft, und ihr klares Auge heißt auch die Leidenschaft schweigen. Wie ich hinaufgestiegen bin, um ihr nahe ins Antlitz zu schauen, kann ich nicht läugnen, es ist ein sanfter Schauer über mich gekommen, und meine Augen sind naß geworden.

Waller. Ihre Bewunderung geht in gläubige Schwärmerei über.

Louise. Wie dann und wann bei den Götterbildern der Alten. Es ist keine Gefahr dabei, wenn Raphael der Hierophant ist. Sagen Sie, Reinhold, ist nicht das ganze

Bild wie ein Tempel gebaut? Die beiden Figuren, welche rechts und links knieen, machen mit dem Schwunge der mittleren eine recht architektonische Symmetrie.

Reinhold. Sie nehmen sich wirklich in einiger Entfernung wie zwei Dreiecke aus, die ein schmales Oval zwischen sich tragen. Sie sind vor der Jungfrau einander so nahe gegenüber, daß ihr Gewand sie eben zu berühren scheint. Die Köpfe stehen ungefähr der Mitte der Hauptgestalt gleich. Die drei Figuren zusammen bilden wieder ein größeres Dreieck, welchem oben ein von beiden Seiten schräg weggezogener grüner Vorhang parallel läuft. Alle diese Verhältnisse werden durch die hart von einander abgeschnittnen Farben noch auffallender gemacht. Am härtesten steht das dunkelblaue Gewand der Madonna auf dem ganz weißen Grunde, der nur gegen seine äußere Gränze zu, wo die Engelsköpfe der Glorie kaum sichtbar angedeutet sind, bläulich wird; der schwere goldgewirkte Mantel des heiligen Sixtus und der graue Rock der Barbara, mit ihrer übrigen ziemlich bunten Tracht, zeichnen sich doch weniger stark aus. Die beiden Heiligen sinken tiefer in die Wolken, und heben dadurch die Jungfrau; auch der Schatten unter ihren Füßen trägt zu ihrer hohen Leichtigkeit bei.

Louise. Wissen Sie, wie mir überhaupt die zwei knieenden Figuren vorkommen? Wie die männliche und weibliche Andacht, und wieder wie die ältere und die jugendliche. Der gute alte Mann zur Rechten der Jungfrau hebt sein Haupt voll Zutrauen zu ihr in die Höhe, während er seine Linke betheuernd auf die Brust

legt, und die Rechte zum Bilde herausstreckt, wie um auf etwas zu deuten.

Reinhold. Und diese Hände sind vortrefflich gezeichnet.

Louise. Die junge Heilige, die so innig und anmuthig die Hände auf der Brust zusammenfaltet, wendet ihr Gesicht mit gesenktem Blick von der Madonna weg, nach ihrer vordern Schulter herum. Sie ist zu schüchtern, um hinaufzuschauen, zu demüthig und auch mehr mit sich selbst beschäftigt. Der Alte ist kühner als Mann und als Greis: wohin sein Sinn steht, dahin blickt sein Auge; auch scheint er für andre und nicht für sich selbst zu bitten. Das Mädchen flieht in ihr Inneres zurück und betet um das eigene Seelenheil. Sie hat ein sehr liebliches Köpfchen, recht dazu gemacht, fromme Wünsche und liebende Ergebenheit auszudrücken.

Reinhold. Doch ist sie nicht das Vorzüglichste auf dem Bilde.

Louise. Eins muß ja wohl zurückstehen, obwohl ich es nicht gewahr werde und nicht wissen will. Lieber lassen Sie mich von den himmlischen Kindern sprechen, die halb über den unteren Rand des Bildes hervorragen. Seht, das ist nun die kindliche und die englische Andacht. Sie beten nicht, weil Kinder und Engel um nichts zu bitten haben: sie betrachten nur in ihrem wonnevollen unschuldigen Sinn. Der älteste wieder anders wie der jüngere. Er schaut über sich zu der Jungfrau und ihrem Sohne, den einen Finger über den Mund gelegt; ein Strahl von oben fällt in sein

süßes trunkenes Auge, man sieht ihn darin funkeln, er empfindet die Herrlichkeit schon, welche der Kleine kindlich anstaunet, der mit seinen runden Wangen auf beiden Aermchen aufliegt.

Waller. Ja, liebe Freundin, es giebt viele Engel, die geistiger noch und geistlicher, und, wenn Sie wollen, weit mehr Engel sind: aber so irdisch und himmlisch zugleich sind mir noch keine vorgekommen.

Louise. Es ist wahr, sie sind Kinder der Erde in bunten Flügelchen. Sie haben einen eigentlichen Charakter, worüber die Söhne des Himmels hinweg sind. Der Größere ist sanfter und männlicher, die Locken liegen ihm auch weicher und ordentlicher an; dem Kleinen sträubt sich das Haar so trotzig um das volle Gesichtchen. Man kann sie nicht ohne Verlangen ansehen, aber dann leitet der älteste mit seinem sinnigen Blick den meinigen doch wieder in die Höhe; heiterer nur, denn alles, was kindlich ist, erheitert ja die Seele.

Waller. Und so wäre der Kreislauf Ihrer Betrachtung vollbracht, und wenn ich Sie nicht mit einem Vorschlage unterbreche, fangen Sie ihn von neuem an. Sie sind unvermerkt in einen solchen Strom der Schilderung hineingerathen, daß Sie nichts weiter zu thun haben, als das Gesagte zu Hause niederzuschreiben, damit Ihre Schwester den Raphael nicht vermisse.

Louise. Wenn es mir nur unter der Feder nicht wieder erkaltet.

Waller. Ich habe für mein Theil darauf gesonnen, ihm auf eine andere Weise beizukommen.

Louise. So? Da ist gewiß etwas von Poesie dabei: mir däucht, Sie spielten vorhin darauf an.

Waller. Das Verhältniß der bildenden Künste zur Poesie hat mich oft beschäftigt. Sie entlehnen Ideen von ihr, um sich über die nähere Wirklichkeit wegzuschwingen, und legen dagegen der umherschweifenden Einbildungskraft bestimmte Erscheinungen unter. Ohne gegenseitigen Einfluß würden sie alltäglich und knechtisch, und die Poesie zu einem unkörperlichen Fantom werden.

Louise. Was sie bei manchen Dichtern und manchen Lesern schon allzusehr ist.

Waller. Gut! sie soll immer Führerin der bildenden Künste seyn, die ihr wieder als Dollmetscherinnen dienen müssen. Nun sind uns aber die Gegenstände, welche der modernen Malerei in ihrem großen Zeitalter und auch nachher angewiesen wurden, so fremd geworden, daß sie selbst der Poesie zu ihrer Dollmetscherin bedarf.

Louise. Allerdings haben die Protestanten im allgemeinen für manche katholische Vorstellungsarten einen etwas prosaischen Gesichtspunkt.

Waller. Der Katholik hat ihn auch, wenn er seine Religion nicht liberal und menschlich behandelt. Wir müssen uns erst bewußt seyn, daß wir etwas selbst in uns erschaffen, ehe wir uns erlauben, es durch ein dichterisches Spiel zu veredeln. Ein schöner Gottesdienst kann nie Aberglaube seyn: aber die priesterliche Zaubermacht wird dadurch am stärksten bewährt, daß sie den Menschen das Häßliche, Lächerliche, Armselige in Heiliges verwandelt.

Louise. Es wäre also schon Liberalität von den Päbsten und andern kirchlichen Häuptern gewesen, wenn sie die Talente großer Künstler zur Auszierung der Tempel aufboten?

Waller. Unstreitig; sie war aber durch den allgemeinen Pomp des Ceremoniendienstes viel früher vorbereitet. Auf jeden Fall verdanken wir ihr einige von den eigenthümlichsten Schöpfungen der modernen Kunst. Ich habe es oft beklagen hören, daß die großen Maler immerfort Madonnen, heilige Familien, Apostel, Heilige, Himmelfahrten und so weiter gemalt. Nach meinem Bedünken ist es vielmehr ein unschätzbarer Vortheil, einen bestimmten mythischen Kreis zu haben, wo die Gegenstände schon bekannt und von lange her malerisch organisirt sind, und die Aufmerksamkeit sich daher um so ungetheilter auf die Behandlung richten kann.

Reinhold. Indessen sehen wir, daß die heutigen Künstler Himmel und Erde bewegen, um aus dieser Beschränkung herauszukommen. Sie versteigen sich in die klassische Mythologie und Geschichte, oder plagen sich mit Allegorie, oder, wenn sie recht nordische Naturen sind, lassen gar die Geister Ossians im Nebel erscheinen.

Waller. Das erste thaten die Meister der schönsten Periode auch zuweilen zur Abwechselung; doch blieb die Religion mit ihren Geschichten immer ihre Hauptbeschäftigung, so wie sie ihnen fast ausschließend Beschäftigung gab. Man hat es noch nicht erlebt, daß die große Geschichtmalerei in einem protestantischen Lande recht geblüht hätte.

Reinhold. Der politische Enthusiasmus müßte ihr dann irgendwo ein neues weites Feld und eine ruhmvolle öffentliche Bestimmung öffnen.

Waller. Sie würde freilich dadurch aus der Verlegenheit gezogen, meistens für ein gelehrteres Privatinteresse zu arbeiten, welches niemals popular werden kann. Allein das Nationalgefühl und die stolze Erinnerung an vollbrachte große Thaten werden nie etwas übermenschliches ersinnen. Wenn der Künstler auf dieses also nicht ganz Verzicht thun will, so ist er auf die Alternative reducirt, die Ideale einer ausgestorbenen Götterwelt zu wiederholen, oder den göttlichen und heiligen Personen eines noch bestehenden und wirkenden Glaubens fortbildend zu huldigen. Ich habe diesen Glauben, und die daran geknüpften Ueberlieferungen und Sagen als schöne freie Dichtung zu nehmen versucht, und mir nicht gerade einzelne Gamälde, aber hergebrachte Gegenstände dazu gewählt. Die Poesie beweiset auf diesem Wege der Malerei ihre Dankbarkeit, und es würde sie selbst vielleicht nicht gereuen, wenn sie darauf fortginge.

Louise. Sehen Sie, Reinhold! Die Verwandlung von Gemälden in Gedichte, wovon ich sagte. Lassen Sie uns doch hören, Waller.

Waller.

Der englische Gruß.

Die Jungfrau ruht, nur Demuth ihr Geschmeide,
Im Abendschatten an der Hütte Thor.
Sie weiß nicht, daß sie Gott zur Braut erkohr,
Doch stilles Sehnen ist ihr Seelenweide.

Da sieh! ein Jüngling tritt im lichten Kleide,
 Den Palmenzweig in seiner Hand, hervor.
 Voll süßen Schauers bebet sie empor;
 Denn seine Stirn ist Morgenroth der Freude.
Gegrüßt, Maria! tönt sein holder Mund,
 Und thut das wundervolle Heil ihr kund
 Wie Kraft von oben her sie soll umwallen.
Und sie, die Arm' auf ihre Brust gelegt,
 Wo sichs geheim und innig liebend regt,
 Spricht: Mir geschehe nach des Herrn Gefallen!

Christi Geburt.

»Mein süßes Kindlein, wüßt' ich Dein zu pflegen!
 Ich bin noch matt, doch ruh am Busen warm;
 Die Nacht ist dunkel, klein die Hütt' und arm:
 Sie mußten dich in diese Krippe legen.«
So sprach Maria; draußen rief's dagegen:
 »Laßt uns hinein, wir wollen keinen Harm!
 Uns wies hieher der Engel froher Schwarm,
 Verkündigend den neugebohrnen Segen.«
Das Dach empfängt sie, und ein göttlich Licht,
 Wie um ihn her die frommen Hirten treten,
 Entstrahlt des kleinen Heilands Angesicht.
Sie stehn, sie schaun, sie jubeln, preisen, beten;
 Der Jungfrau mütterliche Seel' erfüllt
 Sich mit dem Gotte, den ihr Schooß enthüllt.

Die H. H. drei Könige.

Aus fernen Landen kommen wir gezogen;
 Nach Weisheit strebten wir seit langen Jahren,
 Doch wandern wir in unsern Silberhaaren;
 Ein schöner Stern ist vor uns her geflogen.
Nun steht er winkend still am Himmelsbogen:
 Den Fürsten Juda's muß dieß Haus bewahren.
 Was hast Du, kleines Bethlehem, erfahren?
 Dir ist der Herr vor allen hoch gewogen.

Holdselig Kind, laß auf den Knie'n Dich grüßen!
Womit die Sonne unsre Heimat segnet,
Das bringen wir, obschon geringe Gaben.
Gold, Weihrauch, Myrrhen liegen Dir zu Füßen;
Die Weisheit ist uns sichtbarlich begegnet,
Willst Du uns nur mit Einem Blicke laben.

Die heilige Familie.

Den Schöpfer, der die Erde neu gestaltet,
Gebenedeite! hast Du ihr gegeben.
Du darfst Dein Aug' als Anvermählte heben
Zum Vater aller, der im Himmel waltet.
Ein guter Greis, deß Treue nie veraltet,
Steht euer Pfleger väterlich daneben.
In deinem Sohne glüht ein heilig Leben,
Das spielend sich auf Deinem Schooß entfaltet.
Mehr Lieb' als Kinder zu einander tragen,
Spricht des Genossen feurige Gebehrde,
Dem Jesus zarte Händ' entgegen breitet.
Der braungelockte Knabe scheint zu fragen:
Was thu' ich, daß ich Deiner würdig werde?
Gern sterb' ich, wenn ich Dir den Weg bereitet.

Johannes in der Wüste.

Ein starker Jüngling, kühn zur That und schnell,
Entreißt Johannes sich bewohnten Stätten.
Er liebt, in öde Klüfte sich zu betten,
Die Hüften gürtet ihm ein rauhes Fell.
Einfältig wird sein Sinn, sein Auge hell;
Nichts niedres kann ihn an die Erde ketten;
Und sein Geschlecht vom Untergang zu retten,
Sucht er in sich der Gottheit Lebensquell.
Er sitzt am Felsen, dessen Born ihn tränket,
Da steigt vor seiner Seel' empor ein Bild,
Das er mit sel'gem Staunen überdenket.

Es ist des Menschen Sohn, so groß als mild.
Der ernste Seher hält sein Haupt gesenket:
Ach, gegen dich, wie bin ich streng' und wild!

MATER DOLOROSA.

Der Blutaltar, für Gottes Lamm bereitet,
Hat sein geweihtes Opfer schon empfangen;
Und reuevolle Brüder zu umfangen,
Hält Christ am Kreuz die Arme ausgebreitet.
Er sieht voll Huld, die ihn hinaus begleitet,
Der Treuen Schaar in namenlosem Bangen:
Sie schaun auf ihn mit schmerzlichem Verlangen,
Was noch sein Wink für Tröstung ihnen deutet.
Der Mutter Antlitz blaßt in Todesschauer,
Die thränenlosen Augen sind verglommen,
Ihr stummer Mund vermag nicht mehr zu flehen.
Kein sterblich Weib erfuhr so tiefe Trauer.
Das prophezeit' ihr einst das Wort des Frommen:
Es wird ein Schwert durch Deine Seele gehen.

Die Himmelfahrt der Jungfrau.

»Wie ist mir? Wonne blitzt von Gottes Throne,
Und hat mit süßen Banden mich umschlungen.
Mein Sehnen ist die Himmel durchgedrungen:
Ich seh' den Vater bei dem theuern Sohne.
Hinan! hinan! auf daß ich bei euch wohne,
Vom Zug der Liebe leicht emporgeschwungen!
Ihr Heil'gen, die ihr treu mit mir gerungen,
Glaubt, liebet, hofft und einst empfaht die Krone.«
Und wie sie so auf Wolk' und Duft entschwindet,
Umlächeln sie des Himmels jüngste Söhne;
Schon weichen unter ihrem Fuß die Sonnen.
Im Lichte wird ein neues Licht entzündet,
So strahlt die Braut, verklärt in reiner Schöne,
Und ruht nun liebend an der Liebe Bronnen.

Die Mutter Gottes in der Herrlichkeit.

Dir neigen Engel sich in tiefer Feier,
Und Heil'ge beten, wo Dein Fußtritt wallt:
Glorreiche Himmelskönigin! Dir hallt,
Die Gott besaitet hat, der Sphären Leier.
Dein Geist blickt sichtbar göttlich durch den Schleier
Der unverwelklich blühenden Gestalt;
Du trägst ein Kind voll hehrer Allgewalt,
Des Todes Sieger und der Welt Befreier.
O Jungfrau! Tochter deß, den Du gehegt!
Dein Schooß ward zu dem Heiligthum erwählet,
Wo selbst ihr Bild die Gottheit ausgeprägt.
Dein Leben hat das Leben neu beseelet.
Die ew'ge Liebe, die das Weltall trägt,
Ist unauflöslich uns durch Dich vermählet.

Louise. Ach, da haben wir endlich unsern Raphael!

Reinhold. Und ich müßte mich sehr irren, wenn Sie nicht bei dem vorletzten Sonett an die Himmelfahrt der Jungfrau von Guido Reni zu Düsseldorf, und bei Johannes dem Täufer an den ebenfalls dort befindlichen gedacht hätten, der bald dem Andrea del Sarto, bald dem Raphael zugeschrieben wird.

Louise. Und bei der Geburt Christi hatten Sie gewiß Correggio's Nacht vor Augen. Aber wie konnten Sie in dieser poetischen Gallerie die holde Magdalena auslassen?

Waller. Ich habe sie nicht vergessen, allein ich wollte sie nicht gerade zu in jene heilige Reihe stellen. Bemerkten Sie doch selbst vorher, daß man über diesen Gegenstand so leicht frivol wird.

In unbewahrter Jugend frischer Blüthe
Riß Magdalena ihre Schönheit hin;
Den edlen Geist berückt ein weicher Sinn,
Daß sie in ungeweihten Flammen glühte.
Sie hört den Heiland, und die ernste Güte,
Die aus ihm spricht, wird ihres Heils Beginn.
Zu seinen Füßen sinkt die Sünderin,
Mit tief zerrißenem schmachtenden Gemüthe.
Entblößt vom Schmucke liebt sie nun, allein,
Den Arm gelehnt an blaß geweinte Wangen,
Betrachtungen der Buße nachzuhangen.
Ja, fromme Huldin! flieh in Wüstenei'n.
Verbirg der Welt den Anblick deiner Schmerzen:
Denn sonst bethört noch deine Reu' die Herzen.

Louise. Bis zur letzten Zeile haben Sie sich strenge gehalten; und wer weiß, wenn das Sonett nicht einen Schluß hätte haben müssen, Sie wären ohne alle Weltlichkeit durchgeschlüpft. — Müßte sich nicht viel dergleichen und von größerem Umfange zur Verherrlichung der heiligen Geschichte und der Legenden dichten lassen?

Waller. Wer soll es thun? In Deutschland wohnen der Katholicismus und die Poesie eben nicht unter Einem Dache beisammen. Protestantische Dichter haben sich zwar in England und Deutschland zum Theil mit ausgezeichnetem Geiste an Gegenstände ihres Glaubens gewagt; allein nach der Natur der Sache konnte es selbst einem Milton, einem Klopstock damit nicht recht gelingen. Durch die Reformation wurde das erneute Christenthum von seiner Vorzeit abgeschieden, und eine mythische Welt hinter ihm vernichtet. Auf ge-

wisse Weise wiederholte sich, was bei Verdrängung des Heidenthums durch das ursprüngliche Christenthum geschehen war. Wie den ersten Christen die schönsten Werke der Griechischen Kunst als Werkzeuge des Aberglaubens ein Gräuel waren, so verbannten die strengeren Reformatoren alle bildlichen Darstellungen aus den Kirchen: sie hatten die Ausartung des Bilderdienstes in Idolatrie bekämpft, und wollten jedem Rückfalle vorbeugen. Erst nach einem langen Zeitraume konnten protestantische Dichter aufstehen, nun fanden sie sich von aller volksmäßigen Sage verlassen, und griffen nach wunderbaren Dichtungen in die nüchterne Luft. Bei der Verschmähung der Sinnlichkeit, welche im Geiste ihres Systems liegt, mußten sie dabei fast unvermeidlich ins überschwengliche verfallen, und die wahre kindliche Mystik überfliegen.

Louise. Was machen Sie da, Reinhold? Sie haben gewiß einmal wieder eine von ihren Abwesenheiten.

Reinhold. Ich habe nur ein paar Ideen flüchtig skizzirt, die mir bei den Gedichten einfielen. Hier ist eine Verkündigung Mariä für Sie, und da ein heiliger Johannes für Waller. Sie werden sich das schon zueignen.

Louise. Wie so?

Waller. Nun, das begreift sich: symbolisch. Das Vorgefühl der Mütterlichkeit ist gewiß für jedes zarte weibliche Herz ein verkündigender Engel.

Louise. Und ein junger Dichter und Schwärmer, der sich weder in den Wissenschaften noch bürgerlichen Verhältnissen einzunften lassen will, bleibt immer die Stimme eines Predigers in der Wüste.

Waller. Daß Sie sich nur nicht zu eifrig dem Dienst der Antike widmen, Reinhold, und mir ja die katholischen Ueberlieferungen recht in Ehren halten. Als Maler haben Sie mehr Ursache damit zufrieden zu seyn, wie mit der Griechischen Mythologie.

Reinhold. Das wäre!

Waller. In dieser hat Ihre Kunst durchaus keinen Schutzgott.

Louise. Das ist wahr: keine einzige Muse malt, und so viele musiciren.

Waller. Sie müssen wohl, wenn die Musik von ihnen den Namen führen soll. Apollo ist für die Dichter, der hinkende Vulcan für die mechanischen Künste, Minerva für die weiblichen Arbeiten; die bildenden Künste gehen immer leer aus.

Reinhold. Dieß kommt wohl daher, daß sie viel später aufblühten als Poesie und Musik, da schon alle Götter vertheilt waren.

Waller. Auch solche Heroen haben sie nicht, wie Orpheus, Linus, Amphion und andre. Der einzige, den man nennen kann, ist Dädalus, und dieser gilt nur für die Bildner, nicht für die Maler. Welch einen würdigen Schutzheiligen haben sie dagegen an dem Evangelisten Lucas!

Reinhold. Und auch das ist nicht wenig werth, daß wir wissen, er hat die Bildnisse der Jungfrau, Christi und der Apostel nach dem Leben genommen, und der Nachwelt überliefert.

Waller. Es deutet die Richtung der neueren Kunst auf individuellen menschlichen Charakter so schön

an. Niemanden konnte es einfallen, daß der Olympische Jupiter dem Phidias gesessen habe.

Louise. Aber Homer sah ihn doch gewiß von der Jonischen Küste herüber auf dem wolkigen Gipfel des Olymp sitzen.

Waller. Damit ich das Geschenk Ihrer Skizze mit etwas erwiedre, lieber Freund, hören Sie meine Legende von Ihrem Schutzpatron.

Sanct Lucas sah ein Traumgesicht:
Geh! mach dich auf und zögre nicht,
Das schönste Bild zu malen.
Von deinen Händen aufgestellt,
Soll einst der ganzen Christenwelt
Die Mutter Gottes strahlen.

Er fuhr vom Morgenschlaf empor,
Noch tönt die Stimm' in seinem Ohr;
Er rafft sich aus dem Bette,
Nimmt seinen Mantel um und geht,
Mit Farbenkasten und Geräth
Und Pinsel und Palette.

So wandert er mit stillem Tritt,
Nun sieht er schon Mariens Hütt'
Und klopfet an die Pforte.
Er grüßt im Namen unsers Herrn,
Sie öffnet und empfängt ihn gern
Mit manchem holden Worte.

«O Jungfrau, wende deine Gunst
Auf mein bescheidnes Theil der Kunst,
Die Gott mich üben lassen!

Wie hoch gesegnet wär sie nicht,
Wenn ich dein heil'ges Angesicht
Im Bildniß dürfte fassen!« —

Sie sprach darauf demüthiglich:
Ja, deine Hand erquickte mich
Mit meines Sohnes Bilde.
Er lächelt mir noch immer zu,
Obschon erhöht zur Wonn' und Ruh
Der himmlischen Gefilde.

Ich aber bin in Magdgestalt;
Die Erdenhülle sinkt nun bald,
Die ich auch jung verachtet.
Das Auge, welches alles sieht,
Weiß, daß ich nie, um Schmuck bemüht,
Im Spiegel mich betrachtet. —

«Die Blüthe, die dem Herrn gefiel,
Ward nicht der flücht'gen Jahre Spiel,
Holdseligste der Frauen!
Du siehst allein der Schönheit Licht
Auf deinem reinen Antlitz nicht,
Doch laß es andre schauen.

Bedenke nur der Gläub'gen Trost,
Wann du der Erde lang' entflohst,
Vor deinem Bild zu beten.
Einst tönt dir aller Zungen Preis,
Dir lallt das Kind, dir fleht der Greis
Sie droben zu vertreten.« —

Wie ziemte mir so hoher Lohn?
Vermocht' ich doch den theuern Sohn
Vom Kreuz nicht zu entladen.

Ich beuge selber spät und früh
In brünstigem Gebet die Knie
Dem Vater aller Gnaden. —

«O Jungfrau! weigre länger nicht:
Er sandte mir ein Traumgesicht,
Und hieß mir, dich zu malen.
Von diesen Händen aufgestellt,
Soll vor der weiten Christenwelt
Die Mutter Gottes strahlen.» —

Wohlan denn! sieh bereit mich hier.
Doch kannst du, so erneue mir
Die Freuden, die ich fühlte,
So rufe jene Zeit zurück,
Als einst das Kind, mein süßes Glück,
Im Schooß der Mutter spielte. —

Sanct Lucas legt ans Werk die Hand;
Vor seiner Tafel unverwandt,
Lauscht er nach allen Zügen.
Die Kammer füllt ein klarer Schein,
Da gaukeln Engel aus und ein,
In wunderbaren Flügen.

Ihm dient die junge Himmelsschaar
Der reicht' ihm sorgsam Pinsel dar,
Der rieb die zarten Farben.
Marien lieh zum zweiten Mal
Ein Jesuskind des Malers Wahl,
Um die sie alle warben.

Er hatte den Entwurf vollbracht,
Nun hemmte seinen Fleiß die Nacht;
Er legt den Pinsel nieder.

Zu der Vollendung brauch' ich Frist,
Bis alles wohl getrocknet ist,
Dann, spricht er, kehr' ich wieder.

Nur wenig Tage sind entflohn,
Da klopft von neuem Lucas schon
An ihre Hüttenpforte.
Doch statt der Stimme, die so süß
Ihn jüngst noch dort willkommen hieß,
Vernimmt er fremde Worte.

Entschlummert war die Gottesbraut,
Wie Blumen, wann der Abend thaut;
Sie wollten sie begraben,
Da ward sie in verklärtem Licht
Vor der Apostel Angesicht
Gen Himmel aufgehaben.

Erstaunt und froh schaut er umher,
Die Blick' erreichen sie nicht mehr,
Die er nach droben sendet.
Obschon im Geist von ihr erfüllt,
Wagt er die Hand nicht an ihr Bild:
So blieb es unvollendet.

Und war auch so der Frommen Lust,
Und regt' auch so in jeder Brust
Ein heiliges Beginnen.
Es kamen Pilger fern und nah,
Und wer die Demuthsvolle sah,
Ward hoher Segnung innen.

Vieltausendfältig conterfeit
Erschien sie aller Christenheit
Mit eben diesen Zügen.

Es mußte manch Jahrhundert lang
Der Andacht und dem Liebesdrang
Ein schwacher Umriß gnügen.

Doch endlich kam Sanct Raphael,
In seinen Augen glänzten hell
Die himmlischen Gestalten.
Herabgesandt von sel'gen Höhn,
Hatt' er die Hehre selbst gesehn
An Gottes Throne walten.

Der stellt' ihr Bildniß, groß und klar,
Mit seinem keuschen Pinsel dar,
Vollendet, ohne Mängel.
Zufrieden, als er das gethan,
Schwang er sich wieder Himmel an,
Ein jugendlicher Engel.

Reinhold. Tausend Dank! Und die erste Madonna, die mir gelingt, soll dem heiligen Lucas und dem heiligen Raphael gemeinschaftlich geweihet seyn.

XX.

Ueber Zeichnungen zu Gedichten
und
John Flaxman's Umrisse.
1799.

Nichts ist gewöhnlicher unter uns als Kupferblätter und Blättchen zu Gedichten, besonders zu Schauspielen und Romanen, theils zu den Ausgaben derselben, theils zu Taschenbüchern in den kleinsten Formaten. In solchen embryonischen Geburten erschöpft sich die Kunst, und bringt selten etwas reiferes und ausgewachsenes hervor. Dieser Geschmack ist wohl schwerlich irgendwo so herrschend geworden, und hat sich zu einer Art von System so ausgebildet, als in Deutschland. Den Italiänern liegt ein größerer Maaßstab für Kunstwerke zu nahe, als daß das Zwerghafte und Kleinliche viel Eingang bei ihnen finden könnte. Die Engländer haben die Verzierungen mit Kupfern, wie überhaupt den typographischen Luxus, mehr ins große getrieben, und bestechen

wenigstens durch mechanische Sauberkeit und Eleganz das Auge.

Aber wer wird unsern Kupferblättchen eine so verwerfliche Absicht Schuld geben, schnöde wie sie meistens hingekratzt sind? Dann die ungünstige Oktavform. Skizzen darin zu machen, wäre ein gutes Studium zu solchen Altarblättern, wo der Maler wenig Breite hat, und in eine unverhältnißmäßige Höhe gehen muß. Und endlich: was stellen sie gewöhnlich zur Schau? Figuren und Scenen, die einem gebildeten Menschen in der Wirklichkeit sehr gleichgültig seyn müßten, oder denen er gern aus dem Wege ginge, wenn es wegen ihrer unendlichen Alltäglichkeit nur möglich wäre. In der That, es wird darauf gerechnet, daß bei weitem die Meisten, für welche diese Arbeiten bestimmt sind, in ihrem Leben kein ordentliches Kunstwerk gesehen haben: denn wiewohl manche Stadt Deutschlands herrliche Schätze der Kunst verwahrt, so reisen die Deutschen doch selbst in ihrem Vaterlande zu wenig, um diese Gelegenheit zu benutzen. Wie müßte einem zu Muthe werden, der in seiner demüthigen Abgeschiedenheit jenes Gekritzel in den Almanachen immer für die edle Zeichen- und Malerkunst gehalten hätte, und nun auf einmal in eine Gallerie, oder auch nur in ein Zimmer voll großer und schöner Kupferstiche träte! — Aber soll nicht Kunstsinn und Kunstliebe einstweilen durch kleine Reize angeregt werden? — Der dürftige Bücherzierrath ist dazu ungefähr eben so tauglich, als Heiligenbilder, aus Marcipan gebacken, die Kinder zur Frömmigkeit vorzubereiten.

Das ist die eine Seite der Sache. Wenn man aber bedenkt, an was für Bücher nnd Dichtungen (wofern sie so heißen können) die Zeichner der Kupferstiche größtentheils gebunden sind, so wird man sie nicht nur entschuldigen, sondern finden, daß sie die traurigsten Aufgaben oft mit ungemeiner Geschicklichkeit ausgeführt haben. Menschenkenntniß, Psychologie und Moral waren die herrschenden und anerkannten Principien, besonders des Romans. Neuerdings hat es verlauten wollen, die Poesie wäre eine schöne Kunst, und die Romane gehörten so zu sagen mit zur Poesie. Da sind nun manche Beurtheiler in Verlegenheit, die jene alte Losung des Lobspruches nur noch in den Bart hinzumurmeln wagen, und doch schlechterdings nicht wissen, was an einem Roman zu loben seyn kann, wenn es nicht die Menschenkenntniß, die Psychologie und die Moral ist. Auch giebt es noch viele edle Gemüther, die den unnützen Genuß des Schönen und Geistreichen entweder für sündlich halten, oder gar keinen Begriff davon haben. Was blieb also den Zeichnern übrig, als mit den Schriftstellern in ihrer eignen Gattung zu wetteifern? Und welche Wunder von Psychologie haben sie in den engsten Raum zusammengedrängt! Einem zollhohen Figürchen konnte man seine ganze Erziehung ansehen, alles was es im Leben gethan und gelitten hatte. Hier konnte man recht eigentlich sagen, daß die geheimsten Triebfedern der menschlichen Seele auf der Breite eines Haares schweben. Zweifelt noch jemand, daß die Tugend glücklich, das Laster aber höchst elend macht? Man hält ihm ein Taschenbuch entgegen,

worin der Kupferstecher die irdische Laufbahn beider in einer Folge von Blättchen verzeichnet hat. Nach Art der poetischen Gerechtigkeit wurde eine schreckliche Grabstichel-Gerechtigkeit gehandhabt. Wir haben Kupferstiche zur Clarissa erhalten, wo die alte Kupplerin auf dem Todbette wirklich schon in ein Meerungeheuer verwandelt scheint. Bloß die Höllenfahrt fehlt noch. Mit Unrecht: denn von allen Argumenten gegen das Laster bleibt das von den höllischen Flammen immer das entscheidendste.

Freilich haben unsre Zeichner bei dieser unkünstlerischen Richtung eine frühere, ausländische, und also um so ansehnlichere Autorität für sich: ich meyne Hogarth. Die ausschweifende Schätzung dieses berühmten Mannes in seinem Vaterlande darf uns nicht über den wahren Werth seiner Werke verblenden. Die englische Nation hat so wenig große einheimische Talente in den zeichnenden Künsten aufzuweisen, daß sie auf die wenigen natürlich einen desto stärkeren Nachdruck legt. Sein künstlerisches Unvermögen, seine Blindheit für das Höchste unter dem Sichtbaren, das Schöne, hat Hogarth selbst durch seine angebliche Zergliederung der Schönheit unwiderleglich dargethan. Man könnte übrigens zugeben, er sey ein ausgezeichneter Kopf gewesen, und ihn doch für einen herzlich schlechten Maler halten. Der geistvolle Walpole, der, bei aller Vorliebe für Hogarth, sehr wohl einsah, wo es ihm fehlt, scheint ihm noch zu viel zuzugestehen, wenn er ihn mehr für einen Komödienschreiber mit dem Pinsel als für einen Maler angesehen wissen will. Komödien sollten lustig seyn. In Hogarth's Bildern ist alles häßlich und unpoetisch, oft die ekel-

hafteste Anatomie moralischer Verwesung. Keine leichte Jovialität, nichts von jener absoluten Willkühr, die den darstellenden Geist über die Unsittlichkeit und Niedrigkeit des Dargestellten in eine reinere Region erhebt, und die scherzende Frechheit der alten Komödie so großartig macht *). Man erklärt uns mühsam alle Absichten und Anspielungen, man weist uns mit Fingern darauf

*) Obiges Urtheil über Hogarth hatte ich nach sorgfältiger und wiederhohlter Betrachtung der Kupferstiche gefällt. Außerhalb England wird vielleicht kein einziges Originalbild dieses Malers aufbewahrt. Seitdem hatte ich Gelegenheit, davon eine so große Menge zu sehen, als man selten beisammen sieht, weil die einzelnen Stücke in Privat-Sammlungen, zum Theil auf Landsitzen zerstreut sind. Im Frühling des Jahres 1814 hatten sich die Liebhaber und Besitzer vereinigt, ihre Bilder auf einige Zeit herzuleihen, solchergestalt eine Hogarthische Gallerie zu bilden, und dem Londoner Publicum den Zutritt zu dieser Ausstellung zu öffnen. Ich gerieth in Erstaunen. So gar schlecht hatte ich mir die Farbengebung doch nicht vorgestellt. Die Farben sind buntscheckig und dabei kraftlos; alles ist flach und ohne Rundung. Bei dieser Bewandtniß der Sache wird den Malereien Hogarth's durch die Uebertragung in einen Kupferstich eigentlich geschmeichelt. Um den berühmten Maler, dessen Bilder in England, so zu sagen, mit Gold aufgewogen werden, ja nicht Unrecht zu thun, muß ich von dem allgemeinen Urtheil über den Geist seiner Compositionen einige wenige Blätter ausnehmen, z. B. die herumziehenden Komödianten in einer Scheune, den Musiker in Verzweiflung, in welchen wirklich ausnahmsweise komische Laune sich kund giebt.

Anm. z. n. Abdruck.

hin, damit wir es auch ja merken, was hier zu bewundern ist. Ich für mein Theil, wenn ich Witz besäße, und zwar solchen, der nicht erst durch einen Vorsatz herausgedrückt zu werden braucht, sondern eine überströmende Ader, die sich in gleichsam elektrischen Schlägen ihrer Fülle entledigt, so wollte ich ihn schon besser anwenden, als zu einem weitläuftigen Commentar über die schwerfällige satirische Prosa des Englischen Malers. Doch das Commentiren haben die Deutschen nun einmal in der Art, selbst die witzigen *).

---

*) Hier möge Platz finden, was ich kurz darauf über Lichtenbergs Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche sagte.
»Seit in dem vorhergehenden Aufsatze die den Hogarth betreffende Stelle geschrieben ward, hat Deutschland an dem Erklärer seiner Bilder einen der sinnreichsten Schriftsteller verloren. Er hatte gerade eine schalkhafte Note mitten durchgeschnitten, als die Parce seinen Lebensfaden entzwei schnitt, und man kann gewiß nicht sagen, daß er seinen Witz und seine liebenswürdige Laune überlebt habe. Die fünfte Lieferung der Kupferstiche zeigt noch deutlicher als die vorhergehenden die platte Tendenz der Hogarthischen Gattung; der erst seit Lichtenbergs Tode erschienene Text dazu zeigt dagegen um so ausgezeichneter die Feinheit, womit er sie liberalisirt, die Bereitwilligkeit aus eigenen Mitteln zuzubüßen, wo ihn sein Committent im Stiche läßt, die Kunst der Wendungen und Uebergänge, um seine Anmerkungen zu einem beziehungsvollen und reichen Ganzen zu erweitern. Freilich können unter solchen Umständen seine Einfälle nicht immer das Ansehen freiwilliger und augenblicklicher Entstehung haben, sie gerathen zuweilen ins Spitzfindige, Weithergeholte und Verworrene.

Hogarth wurde Vorbild und zum Theil Quelle für die unzähligen Caricaturenzeichner, die sich vor dem Fehler der moralischen Zwecke ziemlich zu hüten wissen. Da sie für die Volksbelustigung arbeiten, so bemühen sie sich bestens komisch zu seyn, und wenn das Behagen an eigner Laune dazu hinreichte, wären sie es auch gewiß. Leider sind aber ihre Ausgeburten großentheils plumpe Einfälle, mit plumper Hand ausgeführt: man muß eben den Ergötzlichkeiten des Geistes nur zur Erleichterung der Verdauung obliegen, um sie witzig zu finden. In Frankreich erzeugte zu Anfange der Revolution die damals noch herrschende Anglomanie ebenfalls Caricaturen; ich erinnere mich einiger, die von Seiten

---

Ueberhaupt hat Lichtenberg dem Hogarth so viel geliehen, daß man bei einem Urtheil über diesen wohl auf seiner Hut seyn muß, die Grundfäden von dem feineren Einschlage des Auslegers zu unterscheiden. Wer die Fortsetzung des unvollendeten Werkes unternehmen wollte, müßte sich selbst sogleich für einen witzigen Kopf erklären: eine Maaßregel, die wenn man sie nicht recht durchzusetzen weiß, dazu führt, von andern für das gerade Gegentheil erklärt zu werden; welches allerlei unangenehme Namen trägt. Hier gilt es, den Wein selbst anzapfen, nicht bloß wie ein Böttiger das leere Faß vor sich hinrollen, worin so oft die angeblich litterarische Thätigkeit besteht.« —

Das Letzte bezieht sich auf eine angekündigte Fortsetzung von anderer Hand. Man gab mir damals Schuld, ich hätte durch einem leichten Scherz die ganze Unternehmung vereitelt. Das wäre doch eine Wirkung gewesen!

Anm. z. n. Abdruck.

des Einfalls leicht die meisten Englischen aufwiegen mochten.

Bei den Zeichnungen zu Dichtern sind die Engländer in den neuesten Zeiten aus der Hogarthischen psychologischen Gattung in das entgegengesetzte Aeußerste gegangen. Flache Manier ist überhaupt das Wesen ihrer modischen Kunst, und Effekt ihr Ziel. Weit entfernt, die Züge zu einem individuellen Charakter hundert Originalen in der Natur abzulauschen, haben viele Englische Maler im Sinne und in der Hand nur ein einziges Gesicht, daß bloß nach Maaßgabe des Alters und Geschlechts ein wenig modificirt wird, oder auch wenn ein Tyrann vorkommt, der die Augenbrauen stark herunterziehen muß. Wie man versichert, ist die theatralische Darstellung Shakspeare's in England jetzt sehr manierirt: aber die Kupferstich-Gallerie zum Shakspeare überagirt wirklich den Acteur. Es giebt auch Deutsche Sachen in diesem Geschmack. Andern, z. B. den Scenen aus dem Doolin von Kininger und John, thäte man Unrecht, sie anders als mit den besseren Englischen Kunstarbeiten zu vergleichen.

Im Ganzen bleibt es aber bei der einmal genommenen Wendung, und ich habe die gegründete Klage führen hören: die Gedichte würden durch begleitende Kupferstiche prosaisch; eine Gefahr, wovor freilich die sogenannten beliebten Romane gesichert sind. Aber wie mißglückt es meistens, wenn einmal die Reihe, Scenen in die Taschenbücher zu liefern, auch solche Dichtungen trifft, die nicht bloß den zärtlichen Herzen gelten! Was soll man dazu sagen, wenn Chodowiecky in Hermann

und Dorothea nichts als Ochsenköpfe und aufgeworfene Nasen sieht? Die Grazien einer gewissen Philine auf dem Sopha scheinen mir an einem ganz andern Ort zu Hause zu seyn, als im Wilhelm Meister; nur daß man selbst in den Winkeln einer verfeinerten großen Stadt noch mehr äußere Anständigkeit erwarten dürfte.

Auch was die Wahl der Scenen betrifft, sieht man in diesem Fache ganz eingelernte Zeichner nicht selten im Blinden tappen. Einige glauben nicht fehl treffen zu können, wenn sie nur eine edle Handlung wählen. Schon Hagedorn, der sonst im Praktischen so einsichtsvoll ist, giebt diesen Rath, und sucht mit solchen sentimentalen Grundsätzen dem derben aber wahrhaft künstlerischen Realismus der Niederländischen Maler zu begegnen, die sich bei dem Gewühl eines Jahrmarktes, einer Bauernhochzeit, oder eines Strandes, wo Waaren abgeladen werden, um alle großmüthigen Aufopferungen in der Welt nichts kümmern. Und mit Recht! Denn wenn sich eine edle Handlung malen ließe, so wäre es eben keine edle Handlung. Die Schwierigkeit, das Eigenthümliche des Gedichtes darzustellen, verleitet andre Male dazu, etwas ganz unbedeutendes herauszugreifen. In einem Taschenbuchsblättchen zu Vossens Luise läuft sie am Arme ihres Bräutigams, um den Kahn zu erreichen, woraus ihnen der Vater zuruft: »Ehrbar, Kinder, und sacht!« Allerdings, die laufende Atalanta mit dem Hippomenes wäre ein schöner Gegenstand für den Maler: warum nicht auch Luise Blum mit dem Candidaten Walter? Den kleinen Grafen kann man sich als Amor hinterdrein stolpernd denken.

Eigen ist es, daß die Kupferstich-Liebhaberei sich so besonders auf den Roman gerichtet hat. Und nicht bloß unter uns: auch auf Englischen Blättern sieht man Lotte im Werther Butterbrodt schneiden. Bei keiner Dichtart ist doch die Sache so bedenklich, als gerade bei dieser. Daß sie gewöhnlich das Costum des Tages fodert, (ein Umstand, wegen dessen der Dichter sich auch vor allzu bestimmter Angabe der Kleidungen zu hüten hat, und nur das erwähnen darf, was in der Mode ewig und allgemein gültig ist, wie blaßrothe Schleifen, weiße Negligé's, Strohhüte und dergleichen;) und daß die so bald veralteten Trachten hernach eine Störung verursachen, ist noch das geringste. Ein Roman könnte vortrefflich seyn, und keinen einzigen tauglichen Moment für die malerische Darstellung enthalten. Es würde hingegen keine sonderliche Tiefe verrathen, wenn sich alles darin sichtbar machen ließe. Gerade das bedeutendste kann oft in der äußeren Erscheinung am wenigsten mit Evidenz hervortreten. Der Roman ist bestimmt, die zarteren Geheimnisse des Lebens, die nie vollständig ausgesprochen werden können, in reizenden Sinnbildern errathen zu lassen. Die Poesie schmiegt sich hier vertraulich an die Wirklichkeit an, und haucht ihr eine höhere Seele ein. Es ist nicht mehr die bloße Wirklichkeit, aber sie soll es noch scheinen. Es giebt keine Brücke, die den bildenden Künstler aus seinem Gebiet in den Mittelpunkt einer solchen Dichtung hinüberführen könnte, und so sollte er sich auch für zu gut halten, an ihren äußersten Gränzen herumzuschleichen.

Wo der Dichter dem Zeichner eigentlich die Hand

bietet, wo bestimmter Umriß und Gruppirung für die Fantasie ist, wo sich schöne kräftige Gestalten, nicht von zweifelhafter oder verwickelter Deutung, in idealischem Costum entschieden bewegen: da wird der Wink selten verstanden und benutzt. Welch eine Reihe von Bildern ließen sich nach Goethe's neuem Pausias und seinem Blumenmädchen entwerfen! Das Getümmel des Gastmals könnte von der ruhigeren Gruppe des Sängers und seiner Geliebten eingefaßt werden, wie er von ihren Blumenketten umstrickt ihr zu Füßen sitzt; und selbst in dieser Gruppe würde der erfindsame Blick eine Mannichfaltigkeit von Wendungen und Abstufungen sehen, die ohne Wiederholung in mehreren Bildern entfaltet werden könnte. Nur auf so gar winzigen Blättchen müßte es nicht geschehen, das versteht sich: von diesen und für diese ist kein Heil zu hoffen, und man möchte sie also nur ein für allemal den Kinderfibeln überlassen.

Daß das Gedicht des Zeichners über das Werk des Dichters nicht vollständig verstanden werden kann, ohne daß man sich an dieses erinnert, ist wohl kein hinreichender Grund, die Gattung ganz zu verwerfen. Ein scharfsinniger Kenner hat vor kurzem auf die so oft vernachläßigte Foderung gedrungen, daß jedes Kunstwerk sich selbst ganz aussprechen solle, und treffend die Wahl solcher Gegenstände gerügt, bei denen gerade das, worauf ihre Wirkung beruht, erst von dem Beschauer hinzugedacht und in das Bild hinein gelegt werden muß. Aber die Freiheit, manchen Umstand als bekannt vorauszusetzen, auf den er nur anspielen kann, wird doch dem Künstler bleiben müssen, wenn er nicht gar

zu enge eingeschränkt werden soll. Ein solcher Kreis von Mythen oder Legenden ist dann als das gemeinschaftliche Gedicht eines Volkes oder Zeitalters zu betrachten, womit man die Bekanntschaft jedem Einzelnen zumuthet. Eben jener Kunstrichter hat den Begriff eines Cyklus von Gemälden sehr belehrend ins Licht gesetzt, und gibt zu, daß in der cyklischen Form Auftritte vorkommen dürfen, die erst durch vorhergehende oder folgende ihre volle Deutung erhalten. Da, wo nicht unabhängige und ausgeführte Werke aufgestellt werden sollen, sondern wo eine Kunst nur einen Theil ihrer Mittel gebraucht, um sich mit einer andern zu verbrüdern, erstreckt sich die Befugniß natürlich noch weiter. Warum sollte es nicht eine pittoreske Begleitung der Poesie, nach Art der musikalischen, geben können? Je stätiger sie wäre, je liebevoller der Zeichner das Ganze des Gedichts umfaßte, desto kühner dürfte er auch werden, desto mehr sich mit ganzer Seele auf die Seite werfen, wo er reich und mächtig ist, und den Dichter für das Uebrige sorgen lassen. So erhielte man das seltene aber entzückende Schauspiel des Zusammenwirkens zweier Künste, in Eintracht und ohne Dienstbarkeit. Der bildende Künstler gäbe uns ein neues Organ den Dichter zu fühlen, und dieser dollmetschte wiederum in seiner hohen Mundart die reizende Chiffersprache der Linien und Formen.

Ein Englischer Bildhauer, John Flaxman, hat diesen Gedanken in zahlreichen Sammlungen von Umrissen zu Dante's göttlicher Komödie, zur Ilias und Odyssee, und zu den Tragödien des Aeschylus, mit so viel Verstand,

Geist, und klassischem Schönheitssinne ausgeführt, daß man ihn in seiner Gattung Erfinder nennen, und wünschen muß, er möge bald glückliche und selbständige Nachfolger darin finden. Diese Werke führten mich durch den Gegensatz mit der herrschenden einheimischen Praxis auf obige Betrachtungen. Leider sind sie in Deutschland so selten, und sollen es nunmehr auch in Rom geworden seyn, daß ich bei diesem Aufsatze nicht auf Leser rechnen darf, die schon damit bekannt wären. Meine Absicht kann also auch nicht seyn, zum Genuß der Beschauung einzuladen, die mich so oft im Zauberkreise des Künstlers gefangen hielt, und die einzelnen Compositionen gemeinschaftlich mit meinem Leser durchzugehen. Ich muß mich damit begnügen, sie im allgemeinen zu charakterisiren, so viel es sich thun läßt, und meine Bemerkungen über die ganze Gattung mitzutheilen.

Zuvörderst scheint mir für die malerische Begleitung eines Dichters der bloße Umriß viel bequemer und brauchbarer als die ausgefüllte Zeichnung. Bei dem ökonomischen Empfehlungsgrunde, daß so viel Arbeit und Kosten erspart werden, will ich mich nicht weiter aufhalten, ob er gleich keinesweges unbedeutend wäre, wenn man in dieser Art etwas erhebliches für die möglichste Verbreitung eines besseren Geschmacks unternehmen wollte. Wie unnütz wird so manches Buch durch wenig geleckte Blätter in punktirter Manier vertheuert, die man sich im Augenblick müde gesehen hat! Der wesentliche Vortheil ist aber der, daß die bildende Kunst, je mehr sie bei den ersten leichten Andeutungen stehen bleibt, auf eine der Poesie analogere Weise wirkt.

Ihre Zeichen werden fast Hieroglyphen, wie die des Dichters; die Fantasie wird aufgefodert zu ergänzen, und nach der empfangenen Anregung selbständig fortzubilden, statt daß das ausgeführte Gemälde sie durch entgegen kommende Befriedigung gefangen nimmt. Die Bemerkung ist nicht neu: schon Hemsterhuys hat den großen Reiz flüchtig entworfener Skizzen dadurch erklärt. So wie die Worte des Dichters eigentlich Beschwörungsformeln für Leben und Schönheit sind, denen man nach ihren Bestandtheilen ihre geheime Gewalt nicht anmerkt, so kommt es einem bei dem gelungenen Umriß wie eine wahre Zauberei vor, daß in wenigen und zarten Strichen so viel Seele wohnen kann. Zwar muß man seine Fantasie schon malerisch geübt und vollständige Kunstwerke viel gesehen haben, um diese Sprache geläufig lesen zu können. Daher ist auch die Liebhaberei für bloße Contourzeichnungen ungleich seltner. Vielen ist die Licht- und Schattentinte des Kupferstichs schon eine zu starke Abstraction: sie möchten ihn, wie Kinder, illuminirt haben, weil sie sich einen blauen oder grünen Rock nicht anders vorstellen können, als wenn sie ihn vor Augen sehen.

Doch dieß ist nicht alles. Was der Zeichner aus der Poesie für sich nehmen kann, sind eigentlich die in Handlung gesetzten Wesen, die er nach ihrem Charakter gestaltet. Den Grund, worauf sie sich bewegen, gibt der Dichter nur so viel an, als gerade nöthig ist, weil die Stärke seiner Darstellung gar nicht im Gleichzeitigen und Beharrenden liegt. In der ausgeführten Zeichnung aber wird Scene und Umgebung mit eben der Bestimmt-

heit abgebildet, wie die Figuren selbst, und zwar nach den Bedürfnissen der Beleuchtung und Perspective. Die Aufmerksamkeit des Betrachters wird also auf die Theile zerstreut, die weit mittelbarer vom Dichter veranlaßt sind, als die rein characteristischen Züge in den Umrissen der bewegten Gruppen. Dieß ist der Punkt, wo die Strahlen der beiden Künste einander kreuzen und jenseits dessen sie wieder divergiren. Zeichnung kann man der Poesie gewissermaaßen zuschreiben, aber weder Helldunkel noch Farbengebung anders als in metaphorischer Bedeutung. Nur die descriptive poetry etwa gibt sich mit Luftperspectiv ab, und es ist ihr so damit gelungen, daß das Nächste wie das Entfernteste in gleich unbestimmter und haltungsloser Dämmerung verschwimmt. Es begreift sich auch, wie viel freiere Hand selbst für die Anordnung und Gruppirung der Figuren der Zeichner behält, wenn er das Local nur ganz leicht und wie symbolisch andeuten darf. Endlich wird die Fantasie sie viel dreister zu den vorhergehenden und nachfolgenden Handlungen begleiten, als wo ihr die Schranken eines völlig decorirten Schauplatzes entgegenstehen.

Alle diese Vortheile hat Flaxman meisterhaft benutzt. Keine überflüßigen Striche, auch nichts von jenen Schwungzügen, die bloß zur Verbindung dienen, und die man sich bei flüchtigen Entwürfen erlaubt, oder auch wohl, um ihr Feuer zu beweisen, mit Fleiß anbringt. Alles ist mit dem wenigsten gemacht; seine Umrisse vereinigen die bedeutsame Keckheit des ersten Gedankens mit der Sorgfalt und Zierlichkeit einer ausgeführten Behandlung. Er schreibt den menschlichen Körper

in seinen verschiedensten Bestimmungen und Ansichten mit Sicherheit hin, ohne sich dabei, wie meistens die fertigen Schreiber, Schnörkel an den Buchstaben angewöhnt zu haben.

Ferner in der Wahl der Dichter sowohl als der einzelnen Gegenstände aus ihnen, zeigt der Künstler ein richtiges Urtheil, und, wenn man so sagen darf, ein plastisches Dichtergefühl. Zwar ist mit diesen dreien keinesweges der Kreis derer geschlossen, die einer pittoresken Begleitung fähig sind; noch auch mit den gelieferten Skizzen der ganze Reichthum an Scenen, welche sie darbieten, erschöpft: aber günstigere Dichter für ein solches Unternehmen konnte er doch schwerlich finden; und er hat so gewählt, daß er bei jedem etwas in einem eigenen Stil leisten konnte. Aus dem Homer Gegenstände zu Gemälden zu nehmen, ist vielfältig mit antiquarischer und artistischer Wärme empfohlen worden. Daß Homer, nach Winkelmanns Ausdruck, nicht in Bildern spricht, sondern fortschreitende Bilder gibt, fühlten gewiß auch die Alten, wie unter anderm die Anekdote von der Idee des Phidias zum Olympischen Jupiter zeigt. Unter den Tragikern verdiente Aeschylus unstreitig den Vorrang, wenn die strenge Hoheit der idealischen Bühne der Griechen sichtbar gemacht werden sollte. Darstellungen aus den Tragödien des Sophokles hätten sich mehr dem milderen gemäßigteren Stil der Homerischen nähern müssen. Was den Dante betrifft, so war das bekanntlich schon Michelangelo's Wahl, und Flaxman fand also den Gedanken dazu in der Kunstgeschichte aufgezeichnet. Allein an einem Engli-

schen Künstler beweiset es doch eine ungewöhnliche hohe Bildung, daß er, da er einmal einen modernen christlichen Dichter wählen wollte, nicht bei seinem angebeteten Landsmann Milton stehen blieb, sondern den nach der gemeinen Meynung finstern und auf die geschmackloseste Art wunderlichen Italiäner vorzog. Dem unbefangenen Urtheil ist es allerdings einleuchtend, wie weit hier Milton, der das Christenthum klassisch idealiren wollte, gegen den großen Hierophanten des Katholicismus zurückstehen muß. Die Figuren, womit Milton den Maler versieht, lassen sich in einem Augenblick übersehen: die heilige Dreieinigkeit, deren Personen jedoch aus dem kindlichen Anthropomorphismus schon sehr ins formlose erweitert sind; Adam und Eva mit ihrem langen Mantel von blonden Haaren; die Engel und Teufel, nicht wie die Tradition sie gegeben, sondern wie der Dichter nach eigenen Begriffen sie umgestaltet hat, und ein paar allegorische Ungeheuer. Dante hingegen, bald der Raphael und bald der Michelangelo der Poesie, wie seine Vision überhaupt nichts geringeres als das Universum umfaßt, so stellt er auch eine vollständige Gallerie aller menschlichen und göttlichen Charakter auf.

Zu jeder der vier Sammlungen macht ein Titelblatt, mit bedeutenden Sinnbildern geziert, den Eingang. Bei der göttlichen Komödie geht das Brustbild des Dichters aus Wolken hervor, unter ihm die verkleinerte Mißgestalt Lucifers, oberhalb ein Engel des Lichtes mit verbreiteten Fittigen und gehobenen Armen, Sterne zur Rechten und Linken. Dante ist wie immer mit dem

Lorbeerkranze über der Florentinischen Mütze vorgestellt, mit sinnender Miene, den Zeigefinger der rechten Hand an die Stirne gelegt. Der stete Hang zum Grübeln und die Kämpfe eines mühevollen Lebens haben auf diesem Gesichte das Gepräge ursprünglicher Sonderbarkeit mit noch tieferen Furchen eingegraben: es ist eins von jenen, deren Aehnlichkeit nicht leicht verfehlt wird. Der Zeichner hatte zwar das Recht, es etwas jugendlicher zu halten: denn nach der Dichtung fällt Dante's Wanderung durch die Geisterreiche in sein fünf und dreißigstes Jahr. Er hat aber mit Bedacht mehr das Alter gewählt, in welchem Dante wirklich dichtete, und dadurch nicht bloß den Gegensatz mit der Jugend Virgils und Beatricens gewonnen. Den Urheber des geheimnißvollen Werkes denkt man sich unwillkührlich mit den Zügen ernster Jahre: in diesen Zügen erscheint das Ringen nach heiligender Wahrheit, das ihn begeisterte, aber noch nicht von den irdischen Mühsalen zur Vollendung hindurchgedrungen ist.

Daß die Figuren Dante's und seiner Begleiter, erst des Virgil, dann der Beatrice, nach der Natur der Sache so häufig wiederkommen müssen, weil an ihre Fortschritte alles übrige gereiht ist, könnte eine große Unbequemlichkeit scheinen. Flaxman hat sie jedoch, ohne den Reichthum seiner Erfindung erschöpfen zu lassen, überwunden und zu den Vortheilen, die darin liegen, vortrefflich benutzt. Diese schon bekannten Personen, als Zeugen der dargestellten Scenen, lassen uns leichter die Deutung einer jeden finden: wir erblicken die Gegenstände wie in dem Gedichte selbst durch die Ver-

mittlung ihres Handelns und Betrachtens; die erstaunensvolle Theilnahme, die naivere Gemüthbewegung ist immer die des Dante, ruhiger und doch nicht weniger bedeutend steht der höhere Führer daneben. Das Costum der beiden Dichter, die Römische Toga, und der Mantel über einer anschließenden Kleidung, welches in Dante's Zeitalter die bürgerliche Tracht war, ließ sich sehr gut brauchen: bis an das Kinn eingehüllt, scheinen diese Wanderer oft die andringenden Schrecken von sich abhalten zu wollen, und nur die Lorbeerkränze verrathen, in welchem Sinne sie solche Oerter der Qual besuchen. Auf vielen Blättern sind sie Hauptfiguren, andre Male nur klein im Hintergrunde angegeben, und außer den episodisch erzählten Geschichten, wobei sie nicht vorkommen, hat der Zeichner sie von manchen Höllenscenen, wobei sie gegenwärtig sind, durch den engeren Raum, den er umfaßt, mit Recht ausgeschlossen, weil es ihm nur darum zu thun war, eine Gruppe in ihrer ganzen Kraft hervorzuheben. Da Virgil seinen Freund erst gegen Ende des Purgatorio verläßt, so will es etwas sagen, daß die beiden immer charakteristisch und doch mit beständiger Abwechselung erscheinen, die sich wie ungesucht darbietet. Mehrmals bildet schon ihr bloßes vereintes Fortschreiten eine sprechende Gegenwart.

In Beatricens Gestalt ist die verklärte Geliebte und die Heilige verschmolzen: die himmlische Weisheit hat die Mienen einer zarten Jungfrau, der gegenüber die Runzeln in Dante's Gesicht sich erheitern. Ein Schleier wallt ihr hinten vom Haupte bis zu den Füßen

herab und verbindet sich mit dem Kleide, das um Brust und Arme anschließt, sich dann erweitert, und unten fliegend in Falten bricht, da hingegen der ganze Wurf jener männlichen Gewänder durch ein paar starke Striche bestimmt wird. Auf ähnliche Art wie Beatrice sind auch die andern weiblichen Wesen des Himmels: Matilda, die natürlichen und christlichen Tugenden, und selbst einmal die Jungfrau Maria, gekleidet; nur bleibt zuweilen der Schleier weg, und die Haare fliegen oder sind in einen Wirbel gebunden. Diese Tracht ist eine glückliche Auskunft zwischen dem Bedürfniß der Zeichnung und den Foderungen des Costums, welches für Sitten und Geist eines Zeitalters sehr malend seyn kann, und es hier wirklich ist: ohne nonnenhafte Verhüllung drückt sich eine so eigne Jungfräulichkeit darin aus; unmöglich könnte man eine Griechisch drappirte Frau für eine solche Grazie der Religion erkennen. Die schlanken Körper entfernen jeden irdischen Begriff, und die Formen zeichnen sich, zum Beispiel bei dem Tanz der Tugenden um den symbolischen Wagen, auf das bescheidenste hindurch.

Wenn von Wundern der Leidenschaft und des Pathos die Rede ist, so wird Ugolino genannt: eine von den Darstellungen, die eigentlich weit über die Sphäre der Poesie hinauswirken, weil menschliches Gefühl die einzige Bedingung ist, um aufs tiefste von ihr erschüttert zu werden. Hier erwarten wir daher unsern Künstler, und nicht vergeblich. Man kennt den Ugolino von Reynolds aus dem Kupferstiche: es ist ein alter Mann, der hungert, aber es ist nicht Ugolino. Ohne

die große Kluft zwischen einem ausgeführten Gemälde und einer Skizze zu vergessen, kann man doch wohl sagen, daß Flaxman eine viel höhere Ansicht der Geschichte gefaßt hat. Das erste Blatt stellt die Gefangennehmung des Grafen und seiner Söhne vor. Er steht in der Mitte ganz nach vorn, an jeder Seite hat ihn ein bewaffneter Feind am Kragen und an den Knöcheln der Hände gepackt, die er zusammenballt. Auch in dieser Lage sieht man den mächtigen, herrschenden, unerschütterlichen Mann; die Knaben vor ihm, die sich brüderlich an einander schließen, sind nach Alter und Leidenschaft abgestuft: der eine niedergeschlagen, der andre verzweifelnd, der dritte ergrimmt, der kleinste kindisch weinend. Die rechts andringenden rauhen Krieger zeigen uns die Gewaltthätigkeit jener kraftvollen Zeiten, der Erzbischof Ruggieri, der links herumschleicht, die mönchische Einmischung in die bürgerlichen Parteiungen. Das zweite Blatt geht gleich zum andern Ende des Trauerspiels im Kerker über:

> Ich rief die Todten noch drei Tage lang,
> Und tappte, blind schon, über jeder Leiche.

Die Söhne liegen neben einander ausgestreckt, der Vater über ihnen auf seinen Armen, in der Verkürzung, doch so, daß das Gesicht mit den erloschenen offenen Augen, ganz sichtbar, die furchtbare Mitte der Gruppe ausmacht.

Die Scene, wie Francesca da Polenta mit ihrem Verwandten Paolo im Lanzelot liest, und eine Stelle des Buches den Liebenden zum ersten Kusse hinreißt, ist mit äußerster Zartheit behandelt. Francesca ist ganz

Liebe, Sittsamkeit, Hingebung und schüchterner Widerstand. Daß ihr Gemahl sie gleich jetzt belauscht, und also der Augenblick des ersten gegenseitigen Geständnisses mit der unglücklichen Entdeckung zusammenfällt, war eine nothwendige Abweichung von der Geschichte, weil den liebenswürdigen Verirrten selbst ihre Schuld, die schon den Moment der Verführung mit bangen Ahndungen umgiebt, nicht angesehen werden durfte: die Composition nähert sich also der Absicht des Dichters von einer andern Seite wieder um so mehr. Wie pathetisch ist das nächste Blatt! Die beiden Geliebten als nackte Schatten, abgewandt, weinend und im Begriff vom Sturm weggewirbelt zu werden; Francesca hält die Hand vors Gesicht, aber der Schleier ihrer langen Haare bedeckt nicht die zarte Bildung; Dante liegt vorn, vor Mitleid in Ohnmacht gefallen, hinter ihm kniet Virgil, der ihn mit wehmüthiger Miene anblickt. So oft die Darstellungen des Inferno ein Aeußerstes im Ausdruck und den Bewegungen erfodern, hat der Künstler es immer erreicht, ohne es über die Gränze der Wahrheit mit Anmaaßung hervorzudrängen; mit dem Dichter einverstanden, bei welchem das Leiden eben durch das genaue Maaß unermeßlich wird, und der uns ganz in seiner Gewalt hat, wenn er beschreibt, der Jammer beim Eintritte in die Hölle sey so gewesen, —

Daß ich zu Anfang drüber weinen mußte.

Die starre Art, wie Dante auf dem eben erwähnten Blatt in seiner ganzen Länge daliegt, die Arme rücklings hinter dem Haupte ausgestreckt, hat auf den ersten Blick etwas seltsames, beim zweiten etwas großes: und

so hat der Künstler immer, wo er den Sinnen nicht schmeicheln konnte, den Ersatz der Hoheit gesucht. Nur die Gebehrde des im Sarge aufrecht sitzenden Farinata möchte noch ruhiger und trotzender seyn; vielleicht wäre ihm unter dem Grabtuche besser ein Harnisch gegeben. Auch der Mantuaner Sordello, der entzückt seyn soll im Virgil einen Landsmann zu finden, umarmt ihn etwas zu schläfrig.

Da die Geister der Abgeschiednen in der Hölle und in der Büßungswelt meistens als menschliche Gestalten ohne Bekleidung vorgestellt werden, so gab es reichlich Gelegenheit, Zeichnung des Nackten, zum Theil in gewaltsamen Stellungen und schweren Verkürzungen, anzubringen. Freilich mußte das Nackte, um zu passen, mehr nervig und mager, als blühend und auserlesen seyn; allein der aufmerksame Künstler hat überall der Mißgestalt so wenig Gebiet einzuräumen gesucht wie möglich, und oft mit geringen Verdrehungen oder Zügen, die das Anatomische mehr auf die Oberfläche bringen, der dargestellten Qual ihr Recht erwiesen. Dante hat durch diese Bilder der Strafe sowohl, als durch die Ungeheuer, welche die Hölle bevölkern, dem Zeichner manchmal etwas zu rathen aufgegeben; das Wagestück, einen Verdammten seinen abgehauenen Kopf a guisa di lanterna in der Hand halten zu lassen, möchte nicht jeder bestehn, ohne daß er statt des Furchtbaren das Lächerliche ergriffe.

In Ansehung der Teufel hat Dante nicht, wie Milton, seinen malerischen Componisten in die Verlegenheit gesetzt, eine edle, ja majestätische Bosheit (man verstehe

wohl: nicht etwa feindselige Leidenschaften von einem großen Charakter, was sehr thunlich ist, sondern Verworfenheit mit diesem vereinigt;) schildern zu sollen. Er versenkt sie vielmehr in das Thierische, und gibt ihnen die Keckheit originaler und mit sich einstimmiger Naturen, was Flarman besonders in den Malebranche meisterhaft ausgedrückt und sie dabei sehr mannichfaltig charakterisirt hat. Lucifers Scheußlichkeit war einmal nicht zu mildern, und wenn der Künstler auch diese Aufgabe nicht übergehen wollte, so that er wohl, jeden Gedanken an ein menschliches Gesicht zu entfernen: denn nur durch unwillkührlich angestellte Vergleichungen drängt sich das Mißgestaltete uns in eine widerliche Nähe auf.

Zweimal kommt in der göttlichen Komödie die Erzählung vor, daß sich ein Abgesandter des Himmels und der Hölle beim Tode eines Menschen um den Besitz seiner Seele streiten, und beidemale ist sie in dieser Sammlung skizzirt. Das eine Mal zieht der gute Engel den Abgeschiedenen an beiden Händen zum Himmel empor, und der Böse schleicht mit hämischen Fratzen besiegt davon. Auf dem andern Blatte liegt Graf Guido von Montefeltro, der nach einem ränkevollen Leben sich als Franciscaner hatte einkleiden lassen, todt in der Mönchskutte mit eingedrücktem Kopf auf einem härnen Lager, von der Seite der Füße her schwebt Sanct Franciscus herzu, gegenüber hat der schwarze Cherub dem Todten ein Knie auf die Brust gesetzt, streckt über ihm schwebend die Krallen weit vor, und schreit gegen den Heiligen auf: Nol portar! non mi far torto! Die Zusammensetzung ist neu und kühn gedacht, und die

stille Bedenklichkeit des Heiligen, die habsüchtige Hast seines Gegners, und die nun unbeweglich gewordene Heuchelei des Verstorbenen unvergleichlich contrastirt.

Man hat häufig den Dante, und mit ihm den Michelangelo, aus den gewöhnlichen oberflächlichen Gründen getadelt, daß sie heidnische Mythologie unter katholische Vorstellungsarten gemischt; während das tiefere Gefühl einen großen Zusammenhang ahndet, und sie rechtfertigt. Es gehört mit zu den Mysterien der Hölle, die Fantome einer blinden Vorwelt, in schreckliche Wirklichkeit verwandelt, aufzustellen. Ueberdieß mochte Dante immerhin aus dem klassischen Alterthume entlehnen wollen: es ist damit, als wenn er sich für einen Nachahmer Virgils ausgibt, welches ihm niemand glaubt; so bald jene Bilder in die Seltsamkeit seines Geistes wie eingetaucht sind, treten sie auch als einheimische in seine Welt ein. Unserm Künstler ist dieß nicht entgangen, er hat die mythologischen Figuren durch ein ähnliches Medium gehen lassen, und den Charon, Cerberus, die Furien, die Centauren u. s. w. ganz anders behandelt, als er bei einem antiken Gegenstande gethan haben würde. Bei der nähern Betrachtung seiner Homerischen und Aeschylischen Umrisse werden wir sehen, welche Enthaltung dieß von ihm war, und wie ganz er seinem Dichter hingegeben seyn mußte, um etwas, das klassische Namen trägt, nicht im reinsten Sinne des Alterthums auszuführen.

Im Paradiso fand er Veranlassung, seine Stärke in schwebenden Gestalten zu zeigen: und mit welcher Leichtigkeit schweben sie und schwingen sie sich! Die Gesetze

der Schwere scheinen wirklich für diese ätherischen Körper aufgehoben zu seyn. Bei der Darstellung der Engel hat er mehrentheils die ältere Weise der christlichen Malerei vorgezogen, sie mit lang herabwallenden Kleidern und großen Fittigen abzubilden; zu nackten oder von wenig Gewand umflatterten Knaben mit Amorflügeln wurden sie, wie man weiß, erst späterhin nach der Idee der Griechischen Genien und Liebesgötter gemacht. Dieß läßt sich allerdings als Anspielung auf einen Stand der Unschuld, wobei gar nicht an Geschlecht gedacht wird, sehr gut vertheidigen; mit der strengen kirchlichen Sitte, mit den keuschen Entzückungen eines christlichen Himmels stimmt die andere Vorstellungsart unstreitig besser überein. Die Engel sind wie himmlische Chorknaben bei jenem ewigen Gottesdienste zu betrachten, die also auch feierlich gekleidet seyn müssen. Der Künstler hat ihnen ganz die liebliche fromme Beschränktheit gegeben, womit sie in der heiligen Schrift und Sage ihre Botschaften verrichten, und die über dem Bestreben, ihre Natur durch Umfang der Kräfte und Gedanken ins erstaunliche zu erhöhen, in vielen neueren Dichtungen verloren gegangen ist. Einige Male erscheinen sie ohne Flügel, aber in Gewändern, die noch unterhalb der Füße in Falten fliegen, unter denen der schlanke Körper, bis auf die Theile worin der geistige Ausdruck wohnt, das Gesicht und die entzückt verbreiteten oder über die Brust gefalteten Arme, fast verschwindet; so daß sie auf ein paar Blättern, wo sie einen zahlreichen Kreis in lauter ähnlichen Stellungen schließen, gleichsam wie hingehauchte Seufzer der innigsten

und demuthvollsten Andacht die Glorie in der Mitte umschweben.

Da im Paradiso und zum Theil schon im Purgatorio zuweilen lange Stellen mit Gesprächen über theologische Gegenstände angefüllt sind, so hat sich der Zeichner, der einmal das Gedicht Gesang für Gesang begleiten wollte, freiere Hand gelassen: was figürlich und mystisch zu nehmen ist, sinnlich vorgestellt, oder auch wohl ein bloß episodisches Bild, eine Metapher, zum unabhängigen Gegenstande ausgebildet. Seine Entwürfe sind dann nicht sowohl Compositionen der angeführten Zeilen des Dichters, als eigene durch sie veranlaßte pittoreske Fantasien, und als solche zu beurtheilen. Zu der ersten Art gehört es, wenn der Geist des Forese, dem die inbrünstigen Gebete seiner hinterlassenen Wittwe Nella dazu verhalfen, schneller durch die Kreise der Büßung hindurch zu gelangen, vor der niedergeworfenen Beterin sichtlich gen Himmel steigt. Auf einem andern Blatte treibt ein kolossales Gerippe, wovon nur der Kopf und eine Hand sichtbar ist, Kinder mit den unbefangensten Gebehrden durch die Luft schwebend vor sich her; dieß sind »die harmlosen Kleinen, die der Zahn des Todes gebissen, ehe sie von der menschlichen Schuld gereinigt wurden.« (PURG. C. VII, v. 31 — 34.). Der Ausdruck »von den guten Geistern, die thätig gewesen sind, damit Ehre und Ruhm ihnen nachfolge«, (PARAD. C. VI, v. 112 — 114.) ist hier etwas zu wörtlich genommen, indem hinter einer Schaar von Seligen die Ehre als ein gekröntes Weib mit Sternenkränzen über dem Haupt und in den gehobenen

Händen, und zunächst an ihr die hergebrachte Figur der Fama schwebt. Ein einziges Mal verstehe ich die Anspielung gar nicht, die der Zeichner im Sinne hatte, und vermuthe einen Mißverstand: das Bild des Heilandes als Knaben mit der Weltkugel in der Hand und auf die Schlange tretend, steht im Sternbilde des Löwen, und soll sich auf PARADISO C. XVI. 37. 38. beziehen. Hingegen das gleich vorhergehende Stück: eine Mutter mit dem neugeborenen Knäbchen in den Armen, zu deren Lager die Jungfrau Maria segnend hinzu schwebt, was sich aus einem sehr entfernten Wink des Dichters entwickelt hat, gehört unter die zartesten Bilder der ganzen Sammlung.

Von den heitern Gesichten gegen Ende des Purgatorio an zieht sich ein Strom von Licht, von Verklärung und Glorie durch Dante's Gedicht, der immer voller und strömender wird, und in dessen Urquell der geblendete Seher sich zuletzt verliert. Ein in irdische Farben getauchter Pinsel kann bei dergleichen wenig ausrichten, und wie muß sich vollends der Zeichner dabei bescheiden, der nur Linien hat! Die Malerei kann nicht zum Wetteifer in die Schranken treten wollen, wo die Darstellung der unbegränzten Poesie selbst eigentlich ein beständiges Erliegen unter ihrem Gegenstande ist. Mit dem Aufschwung in jede lichtere Sphäre verklärt sich Beatricens Schönheit, und wird so überschwenglich, daß der sterbliche Geliebte ihr Lachen nicht ertragen, sondern »wie Semele in Asche niederfallen« würde, da er doch schon bei dem ersten Zurückschlagen des Schleiers vor ihren Augen im irdischen Paradiese ausgerufen hatte:

O Strahlen ewiger lebend'ger Helle!
Wer kann so blaß sich in Parnassus Schatten,
Und trank so tief Apollo's reine Quelle,
Daß sein Gemüth nicht schiene zu ermatten
Bei dem Bemühn zu sagen, wie ihr waret,
Wo euch die Himmel tönend überschatten.
Nun hüllenlos den Lüften offenbaret?

Das einzige Mittel, welches dem zeichnenden Künstler hiebei bleibt, ist der Ausdruck menschlicher Gesichter, und in diesem Spiegel weiß uns Flaxman manches erblicken zu lassen, was er nicht unmittelbar zeigen kann. Die Seligen und Engel sind still entzückt, und die Mienen der Betrachtenden sprechen:

Ich fühle so von Liebe mich durchdrungen,
Daß ich zuvor noch nie ein Ding gekannt,
Das mit so süßen Banden mich umschlungen

Doch hat er sich auch mitzuzeichnen bequemt, wie die Geister als Sternenkränze sich um Dante her bewegen; wie in der Mitte eines aus solchen Sternen bestehenden Kreuzes das Bild Christi strahlt, und die Gestalten der Seligen sich in verschiedene Buchstaben zusammen drängen, die etwas heiliges bedeuten: was denn freilich Umriß vom Umrisse bleibt, weil die schwarzen Striche nicht scintilliren. Er hat indessen dadurch zu verstehen gegeben, daß er den Juwelenschmuck, womit Dante seinen Himmel ausstattet, nicht so kindisch finde, als er vielen in ihrer Weisheit vorkommen möchte. Das Höchste und Festlichste der himmlischen Freuden kann nur durch Licht und Farbenspiel versinnlicht werden, denn eben durch diese hängt unsere Erde mit den ätherischen

Regionen zusammen, und deswegen geht das Symbolische darin ins Unendliche hinaus. Jede Organisation hingegen, auch die edelste, ist an ihren Wohnort gebunden, und Ausdruck der Beschränkung auf gewisse Zwecke. Wo aber keine organische Bildung ist, da muß mathematische Regelmäßigkeit eintreten, wenn die Erscheinung nicht formlos werden soll. Geometrische Figuren sind wiederum einer mystischen Beziehung fähig, weil bei ihnen die Anschauung mit dem Begriffe eins ist, und dieser jene ganz erschöpft; man hat noch kein besseres Sinnbild als das Dreieck für die Dreieinigkeit finden können, und der Zirkel wird immer das Ewige und in sich Vollendete bedeuten. Dante's Visionen endigen mit einem Anschauen der unbegreiflichen Gottheit, welches er mit dem Nachsinnen über die Quadratur des Zirkels vergleicht. — Er baut den Himmel, in den er sich aufschwingt, nach beschränkteren Begriffen vom Weltsystem, als die unsrigen sind, und eben darum geordneter und schöner. Zwar lag dabei Wissenschaft zum Grunde: nämlich theils die Weltlehre des Aristoteles, die aber rational seyn wollte, und folglich die Regelmäßigkeit des Ganzen umfaßte; theils die ältere Astronomie, die schon Mythologie, d. h. poetisches Costum der Natur, geworden war. Wenn eine gelehrte und zurecht gewiesene Einbildungskraft die neueren Erweiterungen der Sternkunde in die Dichtung hinübertrug, so geschah dieser kein sonderlicher Dienst damit. Denn für die Beobachtung ist die Natur jederzeit unendlich; und wie sie sich neue Welten unterwirft, dehnen sich immer von neuem jenseits dieser Welten unermeßliche Gebiete aus,

woraus unsere Unwissenheit uns als Unordnung und Gesetzlosigkeit zurückkommt. Mit chaotischer Größe ist es aber in der Poesie nicht gethan: eine harmonische Erscheinung ist das erste und letzte. Nur wenn die Sphären sich um die Erde wie um ihren Mittelpunkt drehen, und der königliche Mantel des blauen Gewölbes sie als letzte Gränze umfaßt, erklingen sie in melodischen Tönen; und der Himmel der Seligen ist eben der, nach welchem das Kind die Händchen ausstreckt, um die Sterne wie ein goldnes Spielzeug zu greifen.

Noch dürfen wir ein paar Blätter nicht übergehn, worauf Ideen jener Religion, welche durch das Ganze hin webt und waltet, persönlich sichtbar gemacht sind: die drei christlichen Tugenden: Glaube, Hoffnung und Liebe, als Titelblatt zum Purgatorio; die heilige Kirche zwischen Sanct Franciscus und Sanct Dominicus als Führern und Stützen; die streitende Kirche, einen Cherub mit flammendem Schwert an jeder Seite, die zu ihren Füßen zwei Ungeheuer, den Satan und das Fleisch, niederstürzen, während sie in Nonnentracht Augen und Hände zum inbrünstigen Gebet gen Himmel wendet. Das eigentlichste Lob dieser Bilder ist, daß man weder katholischer noch Dantesker seyn kann, als sie sind. Und dieß liegt keineswegs bloß darin, daß der Künstler sich die hieher gehörige Symbolik zu eigen gemacht hat, sondern im Stil der Composition selbst. Die steife Symmetrie auf den Bildern der Maler aus dem vierzehnten und funfzehnten Jahrhundert rechnet man mit Grund der damaligen Kindheit der Kunst zu, allein es ist darin doch unläugbar eine Be-

ziehung auf die religiösen Gegenstände, denen diese Männer meistens oblagen; ich möchte behaupten, sie hätten es deswegen in diesem Punkte besser getroffen als manche spätere, weil ihre Religion mit ihrer Kunst auf derselben Stufe stand. Zu der naiven demüthigen Frömmigkeit gehören gerade und vierecke Bewegungen des Körpers, den ja die Gebräuche dieses Gottesdienstes gänzlich unterjochen sollen; und jede heilige Geschichte oder Situation wird als ein feierlicher Akt gedacht, der strenge Zucht und einfältige Ordnung erfodert. Mit einiger Milderung haben daher auch Maler aus den besten Zeiten diese Symmetrie angebracht, wie zum Beispiel auf einem vortrefflichen Bilde von Bagnacavallo in der Dresdener Gallerie, vier Apostel und Heilige vor dem Thron der Madonna mit völlig parallelen Köpfen neben einander stehn. Man versuche nur, in die Flaxmanischen Stücke, wovon hier die Rede ist, eine zierlichere Mannichfaltigkeit der Anordnung zu bringen, und man wird unfehlbar ihren großen Charakter, ja ihre ganze Bedeutung zerstören. Welche unwiderstehliche drei: die Santa Chiesa, zu ihrer Rechten der klösterliche Weltüberwinder San Francesco von Assisi, zur Linken der cherubisch erleuchtete Domenico! Mit wie feinem Urtheile ist hier der Mönch Franciscus, der Streiter für den Glauben, ganz anders abgebildet, als dort der friedliche Heilige am Todtenbett seines Ordensbruders! Eben so erscheint die Kirche auf dem Blatt, wo wir ihre furchtbaren Triumphe erblicken, in weiblicher Andacht und Wehrlosigkeit; hier hingegen im vollen priesterlichen Ornat, mit unverrückter heiliger

Miene und Haltung. Gern beschriebe ich noch, wie die wiederhohlte Handlung, daß ein Engel dem Virgil und Dante ein mystisches Thor zum Hinaufsteigen auf den Berg der Büßung öffnet, durch den einsichtsvollen Gebrauch der Symmetrie beidemale feierlich, und doch wieder nach den zartesten Beziehungen verschieden charakterisirt ist: aber ich reiße mich los, um zu den übrigen Sammlungen zu kommen.

Hier befinden wir uns plötzlich in einer ganz andern Welt, und müssen die Vielseitigkeit des Künstlers bewundern, der mit gleicher Liebe und gleichem Glück sich in beide warf, und jedes so rein in seiner Art zu erhalten weiß. Mehr kann man wahrlich von einem geistvollen Manne nicht verlangen, als daß er in seiner Sinnesart und seinem Geschmack entweder recht entschieden modern, oder recht entschieden antik sey. Leider giebt es, seit begeisterte Kunstrichter das klassische Alterthum gepredigt haben, so viel halbe Wesen, die nicht sind was sie sollen, und nicht seyn können was sie wollen. Es sind die Mäuse der Kunst und Poesie, die bei dem großen Kampfe zwischen den Erd- und Luftbewohnern zur entgegengesetzten Partei übergingen, und zum Dank dafür Fledermäuse geworden sind. — Nach dem Anblick dieser Umrisse kann man nicht umhin, Flaxman für einen gelehrten Kenner der Klassiker zu halten, der mit den Griechischen Dichtern in ihrer Sprache vertraut sey; und wenn sich nachher bei genauerer Untersuchung hiegegen einige Zweifel regen, so wird es desto erstaunlicher, daß er sie so gefaßt: man könnte alsdann seine Umrisse zum Homer eine Rückübersetzung aus Pope's

Verkleidung in das Aechtgriechische und Heroische nennen, aus eigenmächtiger Befugniß des Künstlersinnes ohne grammatische Beihülfe vollbracht. Allerdings ist die klassische Bildung ein großes untheilbares Ganzes: durch den vollkommenen Besitz einer Seite davon muß einem also auch der Zugang zu den übrigen geöffnet werden. Wer die alten Dichter recht versteht, (man verstehe, was eigentlich Verstehen heißt) dem müssen auch für die bildende Kunst der Alten die Augen aufgehn; und umgekehrt hat sich unser Künstler durch tiefes und liebevolles Studium der Antike mit den Dichtern in eine nähere Berührung gesetzt, als durch modernisirende Uebersetzungen hätte geschehen können. Seit Spence's Polymetis hat man sich viel damit abgegeben, die Schriften und Kunstwerke der Alten gegenseitig aus einander erklären zu wollen. Allein man hielt sich zu sehr an das Einzelne, nahm Anspielungen und Beziehungen wahr, wo keine sind, und vergaß besonders die ewigen Gränzen, welche die verschiedenen Künste scheiden. Die Vergleichung kann nur dahin gehn, daß die Aeußerungen der verschiedenartigsten Anlagen bei strenger Begränzung dennoch durch ein gemeinschaftliches Streben beseelt werden. In dieser Art hat Winkelmann einige große Blicke gethan; er war dem Genius der bildenden Kunst und dem Genius der Poesie zugleich auf die Spur gekommen.

Wenn Flaxman auch die alten Sprachen nicht besaß, so ist er doch in so fern mit wahrer Gelehrsamkeit verfahren, daß er in Beobachtung des Costums sogar bis in das Auserlesene und selten Vorkommende hinein-

geht, so daß sich über seine Blätter sehr artige antiquarische Vorlesungen müßten halten lassen. Wer es noch nicht weiß, erfährt hier anschaulich: warum die Achäer beim Homer die schön geschienten heißen; daß man sich die Trojaner mit phrygischen Mützen vorzustellen hat; welches die Form des Delphischen Dreifußes war; wie die Griechischen Stallknechte das Haar der Pferde auf der Stirn zusammenbanden, damit ein Ampyx daraus wurde, und dergleichen mehr; die unzähligen reizenden Formen von allerlei Hausgeräth, die Trachten und weiblichen Kopfputze nicht zu erwähnen. Wir sind jetzt solche Freunde von Moden, daß wir uns sogar um die Moden bekümmern, die vor einigen tausend Jahren im Gange waren; und in einer Zeitschrift, welche den neuesten gewidmet ist, uns dann und wann zu einem Besuche im Ankleidezimmer einer Römerin abmüßigen; damit es desto anständiger sey, lassen wir es eine alte (eine bejahrte oder eine antike?) Römerin seyn. Niemand zeigt im Punkte des Gräcisirens mehr guten Willen als die heutigen Franzosen: man weiß, daß die Pariserinnen die Aufopferung so weit getrieben, daß sie beinahe φαινομήριδες wurden, um nur den Spartanerinnen zu gleichen. Dieß ist um so verdienstlicher, da im Ganzen die antiquarischen Kenntnisse der Republik aus Barthelemy's Anacharsis, der Reise, nicht eines jungen Scythen, sondern eines alten Parisers, nach Griechenland geschöpft sind. Die bisherigen Versuche von Olympischen Spielen u. s. w. sind freilich auch darnach ausgefallen; man dürfte sich manchmal an das antike Gastmal im Peregrine Pickle erinnern. Schade nur,

daß dem Entschlusse, das klassische Alterthum nicht bloß müßig zu vergöttern, sondern es aufzuwecken und in das wirkliche Leben einzuführen, immer verwünschte kleine Umstände in den Weg treten, die allen Enthusiasmus dämpfen! So habe ich klagen hören, daß in einem sehr geschmackvoll decorirten Hause die Herren bei der Assemblee sich häufig an den Stühlen mit stark vor- und hinterwärts geschweiften Füßen die Schienbeine zerstießen, und bei gewissen Coëffures à la Grecque sollen viel häßliche Hälse zum Vorschein gekommen seyn.

Genug, Flaxman hat für Antiquitäts-Dilettanten auf das reichlichste gesorgt. Um nur ein Beispiel zu geben: auf dem Blatt, wo Penelope das Geschoß des Ulysses herbeiträgt, sind die zechenden Freier ganz leicht in der Ferne angegeben; doch unterscheidet man, daß sie die Trinkschalen mit dem Daum durch einen Henkelring gesteckt halten, und mit der übrigen Hand unterstützen. Und dieß war gerade die Art wie Leute von gutem Tone bei fröhlichen Gelagen tranken; das Gefäß konnte nachher an dem Ringe hinter die Hand herumgeschwenkt werden, wie auf einigen Vasengemälden zu sehen ist.

Etwas weit höheres als antiquarische Belehrung gewähren indeß diese Compositionen dem Betrachter, der ohne gelehrte Bekanntschaft mit den Alten in den Sinn ihrer Dichter eingeweiht zu werden wünscht, indem sie deren Darstellungen mit Bildern Griechischer Sitte und Kunst umgeben. Selbst das geringste Nebenwerk bekommt in dieser Rücksicht einen ganz andern Werth. Der Mensch sucht überhaupt die Gegenstände, die er

handhabt, nach sich zu bilden; er thut dieß um so mehr, je freier und selbständiger er wirkt: wie alldurchathmend der Geist der Hellenischen Bildung war, davon lassen sich die Spuren bis in die geringsten Anticaglien hinein verfolgen, und die Ehrerbietung vor diesen Ueberbleibseln hat daher auch eine sehr ernste Seite. Es wäre ein sinnreicher Versuch, irgend ein antikes Geräth mit Verzierungen und allerlei Bilderwerk, einen Sarkophag, eine Vase, vorzunehmen, und in der Voraussetzung als ob nur dieß Eine Stück von einem Volke zeugte, dessen Andenken sonst gänzlich untergegangen wäre, zu sehn, wie weit sich die Schlüsse daraus auf den Grad und die Art der Cultur treiben ließen. Aber nicht bloß den Umgebungen des Menschen war dieß Gepräge aufgedrückt: auch im Charakter der Formen und des Ausdrucks, den uns die aufbewahrten Kunstwerke darstellen, erscheint die edle Nationalität; denn wie sehr die Kunst wählen, erhöhen und umbilden mochte, so mußte sie doch den Boden der Sitte und eigenthümlichen Denkart unter sich haben.

Der Sinn der Worte bestimmt sich nach den Anschauungen, die man ihnen unterzulegen gewohnt ist; wir sind also in beständiger Gefahr, die Worte der Griechischen Dichter, wenn wir sie grammatisch noch so genau verstehn, etwas ganz anderes gelten zu lassen, als sie ihnen und ihren Hörern galten. Das einzige Mittel hiegegen ist, unsere Fantasie auf den Flügeln der alten bildenden Kunst zu ihnen emporzuheben, und es ist des besten Dankes werth, wenn ein geistvoller neuerer Künstler uns hiezu hülfreiche Hand bietet. Aber

wie? wird man einwenden: sind diese Abbildungen wahrhaft Homerisch? Mit so zierlicher Pracht, so üppig zartem Geschmack wären die Kleidungen, Waffen, Wagen und Pferdegeschirre, die Geräthschaften jeder Art bei den hauptumlockten Achäern und rossezähmenden Troern ausgearbeitet und verziert gewesen? Schlief Penelope auf einem solchen Bett, und erleuchtete sie ihr Gemach mit solchen Kandelabern? Und endlich: sind die Figuren nicht viel zu idealisch? Hat das Nackte der Körper nicht viel zu sehr die feine und doch kraftvolle Gewandtheit, welche die Hellenen sich erst lange nachher durch Gymnastik gaben, und paßt dieß zu der ungeheuern rohen Stärke der Kämpfer um Troja? — Das ist keine Frage: wenn man zur Erläuterung die oben genannten Dinge und überhaupt die Erzeugnisse der mechanischen Künste, welche beim Homer vorkommen, so genau sichs nach der Beschreibung thun läßt, abbilden wollte, so würde es ganz anders ausfallen. Was aber die handelnden Heroen und Götter selbst betrifft, so wird uns wohl niemand sagen, wie sie im Kopfe Homers oder der Homerischen Sänger ausgesehen haben. Wir können uns allenfalls begnügen, wenn unsre Fantasie die Rhapsodien des Alten mit solchen Bildern begleitet, wie sie einem gebildeten Griechen aus den Zeiten der blühenden Kunst dabei gegenwärtig waren. Dahin streben nun gerade Flaxmans Umrisse. Für den, welcher den Homer nur immer als begeisterten Natursohn, als Barden wilder Völkerstämme fühlt, könnten sie ein gutes Gegenmittel seyn, ihn auch einmal an die unnachahmliche Schönheit, Ausbildung und Harmonie

seines Epos zu erinnern. Ein vollendeter Stil der Poesie kann nur durch einen eben so vollendeten Stil der bildenden Kunst ausgedrückt werden.

Wie übrigens in Homers Zeiralter der Zustand der mechanischen Künste, und die ersten Versuche in schönen Künsten beschaffen gewesen, hat man wohl noch nicht gehörig durch Ausscheidung des Historischen in seinen Beschreibungen ausgemacht. Man würde dabei auf Punkte treffen, wo die Frage sehr verwickelt aber wichtig wird: ob die Dichtung Anlässe von der Wirklichkeit genommen oder ihr ganz und gar vorausgeeilt? Daß bei solcher Rohheit in vielen Stücken, bei der Eingeschränktheit der Bedürfnisse, ein so großer Nachdruck auf Zierlichkeit in Weberei, Metallarbeiten u. s. w. gelegt wird, ist ein charakteristischer Zug, der dahin deutet, daß aus Homers Achäern Hellenen werden sollten. Auch von körperlicher Schönheit ist viel die Rede, schon regen sich die Anfänge der Gymnastik, und es ist nicht zu übersehen, daß Achilles, der stärkste unter allen aufgeführten Helden, der schnellfüßige heißt.

Eine etwas andre Bewandtniß hat es mit der Art den Aeschylus aufzufassen, dessen Darstellungen ursprünglich für eine sichtbare Erscheinung auf der Bühne bestimmt waren. Wie die idealische Schauspielkunst der Griechen auf der einen Seite der Musik verschwistert war, so strebte sie auf der andern mit den plastischen Künsten gleichen Schritt zu halten, und es ist wohl klar, daß die Griechen auf dem Theater immer lieber etwas von dem Leben und der Leidenschaft als von der Größe und Schönheit der Gestalten und Bewegungen

aufopferten. Gewiß kann man sich den Anblick ihrer Tragödien nicht leicht zu herrlich und majestätisch vorstellen; allein wenn wir auch besser in Stand gesetzt wären, einen anschaulichen Begriff davon zu geben, so könnte man dem Zeichner doch nicht rathen, daß er dieß zu seinem Ziel machte. Wir würden den Dichter erst aus der zweiten Hand empfangen, wenn er ihn durch das Medium der theatralischen Darstellung zu componiren versuchte; und da jede dieser Künste durch ihre verschiedenen Mittel und Zwecke oft weit von der andern abweichen muß, so würde er sich unnöthiger Weise den Beschränkungen beider unterwerfen.

Es versteht sich von selbst, daß der moderne Künstler dasjenige in seinen Bildern, was uns in die Heroenwelt des Homer und Aeschylus versetzt, nicht aus der Luft greifen, oder aus eignen Mitteln hervorbringen konnte. Man erwartet schon ein vertrautes Studium der Antike darin zu erkennen. Flaxman hat dieses aber nicht bloß in dem Umfange getrieben, wo es ihn als Bildhauer besonders anging; vielmehr wird man bei seinen Umrissen an nichts so sehr erinnert als an die Bilder auf den Griechischen (ehedem Etruskisch genannten) Vasen. Doch halte man dieß ja nicht für eine blinde oder knechtische Nachahmung. Zwar kann es nicht fehlen, daß unter der großen Menge von Figuren nicht hie und da eine eigentliche Reminiscenz vorkommen sollte; allein im Ganzen hat Flaxman sich den Stil der Vasengemälde selbständig angeeignet, und nach seinen Bedürfnissen mit Verstand und Eigenthümlichkeit modificirt. Unstreitig giebt es viele Punkte, worin

ihnen der Zeichner von Umrissen besser folgen kann, als den Statuen und Basreliefs, namentlich im Wurf der Gewänder und der Anordnung und dem Putz der Haare. Was in der Natur durch die Leichtigkeit des Stoffes, durch das wechselnde Spiel der Bewegungen, auch wohl der Farben reizend ist, wird der Sculptur zur Masse: sie muß es also durch Form adeln, und die Umgebungen sich bedeutsamer an den Körper anschließen lassen; bauschige Falten und fliegende Wimpel von Stein hat sich nur der fehlerhafte Geschmack neuerer Bildhauer erlaubt. Schon eine gewisse Weitläuftigkeit der Zuthaten, auch wo die Beschaffenheit des Stoffes sich weniger widersetzt, und der Körper nicht dadurch versteckt wird, würde an einer Statue leicht unverhältnißmäßig scheinen; z. B. die gewaltigen Helmbüsche auf unsern Umrissen, wodurch die Figuren nur desto schlanker werden. Bei dem in den Vasengemälden häufig vorkommenden und hier daraus entlehnten weiblichen Kopfputze, wo das Haar unten am Ende des Haarwuchses durch ein Band oder eine festere Stütze getragen, oder sonst verhindert wird auf den Hals herabzufallen, geht es oft flammenartig so weit hinterwärts hinaus, als ich mich nicht erinnere, es an irgend einer alten Statue gesehen zu haben. — Auch für mancherlei Verzierungen und Nebenwerke waren die Vasen vortrefflich zu benutzen. Besonders sind die schönen Stickereien an den Gewändern, womit sich die Sculptur natürlich nicht abgiebt, dort zu Hause. Allein Flaxman hat sich mit Recht gehütet, diese Dinge völlig mit der Ausführlichkeit zu behandeln, wie seine Vorbilder thun: denn es ist ein dop-

pelter Umstand zu bemerken, welcher die Gattung jener von der seinigen unterscheidet. Zuvörderst ist es der seltnere Fall, daß uns die Vasen Gegenstände darbieten, wobei es einzig auf Ausdruck und Haltung ankommt; meistens sind festliche Vorstellungen auf ihnen angebracht, die auf Gebräuche, Einweihungen, Siege in heiligen Spielen Bezug haben. Dabei sind folglich diese Dinge: Kränze, Geschmeide, gestickte Gewänder, Gefäße, Altäre u. s. w. etwas wesentliches, was, nebst der häufigen Wahl der eben aufkeimenden Jugendblüthe in männlichen und weiblichen Gestalten, zu der üppigen Zartheit des Stils beiträgt, und Dorische Sitte zu charakterisiren scheint. Dann sind auch die Abbildungen auf den Vasen nicht bloße Umrisse, sondern wirklich Gemälde, obgleich meistens monochromatische, wo in die rothe Farbe, welche den äußersten Umriß ausfüllt, wieder stark mit schwarz hineingearbeitet werden darf, ohne daß ein Mißverhältniß entstünde. Einen bedeutenden Unterschied macht es noch, daß auf den Vasen mehrentheils die starken Verkürzungen vermieden und die Gesichter ins Profil gekehrt sind. Schwerlich findet man auf irgend einer Vase eine Verkürzung, wie die hineinwärts jagenden Rosse des Achill, auf dem Blatte, wo er den Hektor schleift, oder eine so gerundete Gruppe wie die drei Töchter des Pandareus, die sich, von den Harpyen verfolgt, fest mit den Armen umschlingen. Wo es für den Gegenstand vortheilhaft war, hat Flaxman malerisch gruppirt und die Figuren auf verschiedene Plane gestellt; oft aber die dem Basrelief eigne Composition angewandt, daß mehrere Figuren auf demsel-

ben Plane hinter oder gegen einander stehen, jede ganz für sich gilt, und kein Hintergrund vertieft wird. Hierin ist auch Symmetrie, aber von einer ganz andern Art als die beim Dante erwähnte: es ist die gebildete Einfachheit eines Geschmacks, der sich nicht im unnütz schwierigen gefällt, sondern mit den leichtesten Mitteln gerade zum Ziele geht. Hat die Handlung etwas gleichförmiges, so wird, wie mich dünkt, der Eindruck durch eine geordnete Wiederholung ruhiger und größer in die Seele gebracht. Man nehme z. B. das Blatt, wo Elektra mit drei Choephoren ein Trankopfer zum Grabe ihres Vaters trägt: alle gehen im Profil in gleicher Entfernung hinter einander, weinend, mit ähnlichen Gebehrden, nur Elektra tiefer gebeugt. Eben so ist die Scene angeordnet, wo Eteokles und Polynices todt herbeigetragen werden: voran der Herold, dann die beiden Leichen, jede auf den Achseln von zwei Kriegern getragen, hierauf in kleinen Entfernungen Antigone und Ismene, entgürtet, mit aufgelöstem Haar und die Hände ringend, endlich eine weibliche Person, die den Chor vorstellt.

Da die Vasengemälde aus einer ganz andern Kunstschule und andern Zeiten herrühren als die auf uns gekommenen alten Statuen, so weichen auch die Vorstellungsarten der Götter manchmal sehr ab: Flaxman hat sich daher in Costum und Charakter an das uns bekanntere Herkömmliche gehalten, und z. B. dem Apollo immer die Haarschleife über der Stirn, die Schlankheit in den Hüften u. s. w. gegeben, womit wir ihn zu sehen gewohnt sind; auf den Vasengemälden könnten wir ihn

bloß für einen mit Lorbeer bekränzten weichen Jüngling halten. Andere Gottheiten, wie Pallas, Iris, sind nicht zu verwechseln. Hingegen das Luftschreiten der Götter, das mit den Bildern Homers weit besser übereinstimmt als Fliegen oder Schweben, und eben durch das Seltsame des Anblicks so erstaunlich bedeutungsvoll für ihre unwiderstehlich schnelle Wirksamkeit wird, hat der Künstler den Vasen abgesehen. So stellt er Apoll und Diana vor, wie sie die Menschen mit ihren sanften Geschossen umbringen. Und wie herrlich führt Mercur die Seelen der Freier in die Unterwelt! Den Caduceus in der Linken auf die Schulter zurückgelehnt, die Rechte in die kurze Chlamys gewickelt, die sich dadurch an den rechten Schenkel straff anzieht, und den linken gewaltig ausschreitenden unbedeckt läßt, ist er das Bild des behendesten Boten; und die Schatten, die hinter ihm, in Mäntel vermummt, mit straubigem Haar und verwildertem Blick in die schauerlichen Regionen gedrängt hineinschweben, machen damit einen schönen Contrast. Das Luftschreiten ist auch an den Götterpferden bemerklich gemacht: ihre Hufe schlagen hinten ohne Gegenhalt weit aus, vorn sind sie stark angezogen. So auf dem Blatte, wo Pallas und Juno auf einer Quadrige zum Thor des Olympus hinausjagen, das ihnen die voranschwebenden Horen öffnen; auf dem nächsten treten die ausgespannten Pferde, von den Horen wieder in den Stall geführt, auf die Wolken mehr wie auf festen Boden, und die leichten Mädchen zwischen den sich bäumenden Rossen bilden eine reizende Gruppe. Die Pferde sind übrigens im Ganzen auf den Vasengemälden nicht

eben das vorzüglichste: ein heutiger Pferdekenner würde sowohl gegen ihre Proportionen als die Art, die Beine zu setzen, manches einzuwenden haben. Unser Künstler hat daraus den Schnitt der gestutzten Mähnen und die Art des Geschirres genommen, in der Zeichnung selbst aber hält er ein gewisses Mittel, so daß das fremde Ansehen der Thiere mit zu dem antiken Götter- und Heldencostum zu gehören scheint.

Ich würde nicht fertig werden, wenn ich an den einzelnen Darstellungen die Zartheit des Sinnes, womit Ruhe und lebendige Wahrheit, das Heroische und das Anmuthige verschmolzen ist, näher entwickeln wollte, und muß mich an wenigen Beispielen begnügen. Ein sehr gefälliges Bild macht die Scene zwischen Venus, Helena und dem aus der Schlacht entkommenen Paris. Der verführerische Weichling liegt in der Phrygischen Mütze zugedeckt auf dem Lager, und lauscht, den Arm auf das Polster gelehnt, auf den Ausgang der Unterhandlung zwischen jenen beiden. Neben der reich bekleideten Helena steht Venus nackt auf einem Wölkchen, neigt den Kopf anmuthig überredend zu ihr hinab, und legt ihr die linke Hand auf die Schulter. Helena steht nach vorn, mit eben dieser Schulter vom Paris abgewandt, nach welchem sie jedoch über die Achsel hinsieht; die Finger der rechten Hand an der Wange, überlegt sie mit züchtig lüsterner Miene. Nicht weniger zart ist die andere Hälfte der Geschichte gedacht: der wackere Hektor tritt in voller Rüstung, den Schild auf den Rücken geworfen, herein, und redet seinen Bruder bestrafend an; am anderen Ende sitzt Helena im Sessel

zurückgelehnt, und giebt ihrem Schwager in der Stille Recht. Der schöne Paris, bis auf die Sohlen und die Phrygische Mütze nackt, steht in der Mitte, auf den Bogen gestützt, den er eben geglättet hat, und hört die Vorwürfe mit gesenktem Haupte an. Das Naive und Drollige in manchen Homerischen Erzählungen muß der Künstler ganz im richtigen Sinne gefühlt haben, so leise giebt er es an, ohne dem Edlen Abbruch zu thun. Wie außer sich vor Bestürzung und Schmerz ist die verwundete Venus, die von der Iris an beiden Händen zum Olymp gehoben wird, während Mars, ebenfalls verwundet, seitwärts sitzt! Gerade so verzweifelt eine schöne Göttin, die man in den Finger geritzt hat. Nachher, wie die für Troja kämpfenden Götter luftschreitend wider ihre Gegner ziehen, und in dem regen Gewühl vorn Diana und Apollo den Bogen spannen und Mars die Lanze schwingt, ist Venus durch Schaden gewitzigt, und hält sich ganz im Hintertreffen. — Eine ungemein artige Gruppe ist die, wo Eurynome und Thetis, jene ganz nackt, gegen einander knieend den kleinen vom Himmel herabgeschleuderten Vulcan auf ihren Armen halten; der alte Ocean sitzt kolossalisch in der Ferne dahinter, mit lang fließendem Bart und einem Kranze von Seethier-Köpfen.

Ganz eigen ist die Zeichnung von der Leukothea gedacht, die dem Ulysses ihre Binde giebt; nicht genau nach der Geschichte, allein die Vortheile der Abweichung fallen sogleich in die Augen. Dort setzt sich die Göttin auf den Rand des Fahrzeuges nieder, worin Ulysses noch schifft. Hier ist es schon zertrümmert, und er

schwimmt rücklings, einen Balken umarmend. Sie ist in gerader Richtung aus dem Meer empor gestiegen, ohne Bekleidung, die Schenkel und Beine an einander geschlossen, nur die Spitzen der Füße sind noch in das Wasser eingetaucht. Mit beiden über dem Haupte erhobenen Armen löset sie das mehrmals um ihre Haare, die zum Theil schon an beiden Seiten bis unter die Hüften flattern, gewundene Band. Ob κρήδεμνον dieses bedeuten könne, und es alsdann nicht vielmehr ἀναδέσμη heißen müßte, mag der Künstler mit den Philologen ausmachen. In der Abbildung der Scylla ist die Idee des Dichters zuverläßig nicht getroffen, sie soll bei ihm offenbar ganz thierisches Ungeheuer seyn, mit sechs Köpfen und langen Drachenhälsen. Hier ist sie menschlich und zwar männlich gebildet, drei Gesichter sind sichtbar, und vier Arme, in deren jedem sie einen zappelnden Gefährten des Ulysses hält; unterhalb des Leibes gehn aus gewundenen Schweifen eines Seethiers bellende Hundsköpfe hervor, die, wie man weiß, ein neuer Zusatz sind. Indessen ist die Gestalt immer geschickter zusammengesetzt, als man sie zuweilen sieht, und vielleicht ist das am meisten zu tadeln, daß der Zeichner sich überhaupt darauf eingelassen hat; denn auch treu nach dem Homer genommen, gäbe es immer nur einen abscheulichen Meerdrachen. In andern ähnlichen Fällen hat er sich vorsichtiger herausgezogen: der hundertarmige Briareus, von der Thetis zu Jupiters Schutz heraufgerufen, der, vollständig vorgestellt, wie eine Indische Gottheit aussehen würde, kommt hier erst mit dem riesenhaften Kopfe aus der Erde hervor und

greift vorläufig nur noch mit sechs Händen an die Kluft, die er sich öffnet. Die andringenden Haufen der Schatten, welche den Ulysses fürchten lassen, die Gorgo werde erscheinen, sind zwar gräßliche Larven, aber von mannichfaltigem und furchtbarem Ausdruck. — Man kann keine sprechendere Gebehrde sehen, als die der Nymphe Lampetie, wie sie dem Sonnengotte den Verlust seiner geliebten Heerden ankündigt. Sie schwebt hinzu, ihr Gesicht ist gegen ihn in die Höhe gerichtet, die starren Arme hinter das Haupt zurückgeschlagen, während der Gott, bestürzt nach ihr umgewandt, die Zügel der Pferde plötzlich bis gegen die Schultern anzieht. In den Scenen zwischen Ulysses und dem göttlichen Sauhirten, und dann der Penelope, entspricht der milde, erfreulich rührende Ausdruck jener stillen Anhänglichkeit an häusliche Verbindungen, welche die ganze Odyssee beseelt: besonders ist Penelope, die zu dem lange bezweifelten Gemahl hinantritt und ihn, die Hand um seinen Kopf gebogen, zum erstenmal umarmt, ein anmuthig sittiges Weib.

Ich weiß nicht ob ich mich irre, wenn ich, so sehr alle vier Sammlungen in Einem Geiste gearbeitet sind, die Umrisse zum Aeschylus für die vorzüglichsten halte, die der Künstler vielleicht durch die vorhergehenden Studien geübt, zuletzt unternahm. Es giebt ihnen schon einigen Vorzug, daß die Platten, deren Format übrigens nicht bei allen dasselbe ist, sondern sich nach den Bedürfnissen der Anordnung richtet, die größten sind. Die Gestalten des Aeschylus gehen eigentlich alle über Lebensgröße hinaus; man kann sagen, daß er, wie

Sophokles die Heroen und Heroinen, die Götter am besten dargestellt habe, und unter diesen zwar die alten: die Titanen, wie Prometheus und die Eumeniden. Jener scheint mir auf dem letzten der zu dieser Tragödie gehörigen Umrissen im größten Charakter gerathen zu seyn: die unbezwingliche Kraft ist nicht durch übermäßige Schwellung der Muskeln, sondern durch ihre Derbheit und scharfe Bezeichnung erreicht. Mercur ist eben nach der letzten vergeblichen Botschaft weggeflogen, Prometheus erwartet mit drohend herumgewandtem Gesichte das Ungewitter; sein Trotz, der die gespreizten Glieder, ungeachtet der Ketten, gewaltsam aufregt und die Fäuste ballt, wird durch die weiche Trostlosigkeit und Angst der zu seinen Füßen zusammengeschmiegten Oceaniden noch mehr gehoben. Hiezu passen die etwas volleren Formen, welche der Künstler den nackten oder halbbekleideten Nymphen gegeben hat, um ihr Element anzuzeigen, so wie auch ein paar von ihnen auf dem Blatt, wo sie herzufliegen, die Arme fast wie zum Schwimmen bewegen. Die Flügel, die sie haben, stehen zwar beim Aeschylus: warum müssen es aber gerade Schmetterlingsflügel seyn? Vielleicht um eigentliche große Fittige zu vermeiden? Die Ankunft des Ocean auf dem Greif nimmt sich so schön und würdig aus, daß man nicht fragt, ob die Absicht des Dichters genau befolgt ist, bei dem das Thier ein vierfüßiger schnellgeflügelter Vogel heißt. Hier ist es als ein Bewohner der See mit Flossen gebildet: die Klauen an den Tatzen, wovon die eine zum Fortschreiten durch die Luft gehoben, die andere mächtig niedergedrückt ist, sind durch eine

Schwimmhaut verbunden, der Hals biegt sich schwanenartig, der Kopf hat Aehnlichkeit mit dem eines Pferdes. Der Ocean sitzt nachläßig hingelehnt auf seinem Rükken, nach Art der Flußgötter, in der Linken das an der Schulter ruhende Ruder, die Füße sind durch den gewundenen Schweif des Thieres gesteckt.

Es ist eine von Flaxmans gewöhnlichen Feinheiten, daß die Gottheiten im Tempel zu Argos, wohin sich die Danaiden geflüchtet, im älteren Stil der Sculptur mit steif geordneten Locken und Flechten abgebildet sind. An den Danaiden als Aegyptierinnen ist durch Physiognomie und Tracht, durch die eckigen Zierathen und Streifen der Zeuge, durch wunderlich gekräuselte oder ganz schlichte Haare, wovon ein starker Streif hinter dem Ohr hinunter vor die Schulter fällt, das Ausländische und Barbarische sehr gut ausgedrückt. Zwar konnte dieß dem Zeichner nicht entgehen: der Dichter hat einen solchen Nachdruck darauf gelegt, daß es ihm vielmehr zum Verdienst anzurechnen ist, wenn er nicht übertrieb. Der König Pelasgus sagt zu den Danaiden, da sie ihm erklärt haben, ihr Geschlecht stamme aus Argos ab:

Unglaublich lautets, fremde Jungfraun! meinem Ohr,
Daß ihr mit uns sollt sprossen aus Argeier Stamm.
Denn nach dem Ansehn seyd ihr Weibern Libyens
Vielmehr vergleichbar, keineswegs einheimischen.
Auch Neilos etwa möchte solch Gewächs erziehn;
Dergleichen Wesen prägt den Frauenbildungen
In Kypros Eiland Zeugekraft der Männer auf.
So sollen Inderinnen auf berittener
Kameele Rücken weit umherziehn, deren Land
Angränzend fernhin bei den Aethiopen liegt.

Den männerlosen starken Amazonen auch,
Wofern ihr Bogen führtet, möcht' ich euch gar sehr
Vergleichen. Darum thut mir das belehrend kund,
Wie eure Herkunft, euer Sam' Argeiisch sey.

Es ist eine von den Stellen, wobei man den kolossalischen Kothurn des Aeschylus lächelnd bewundern kann, der im Tragischen eben so naiv ist, wie Homer im Epos. Ausdruck und Gegensatz ist vortrefflich auf dem Bilde, wo der Aegyptische Herold eins von den Mädchen bei den Haaren wegschleifen will, und der edle König mit halbgezognem Schwert herbeieilt und ihm zuruft:

Du höhnst, Barbar! Hellenen mit zu keckem Muth.

Bei der sonst feurigen und doch einfachen Composition vom Schwur der sieben Helden gegen Thebe, hat einmal ein moderner Gebrauch zu fest in der Einbildungskraft des Künstlers gehaftet, als daß er den Irrthum hätte wahrnehmen sollen. Sie stehen nämlich in ihrer Rüstung und mit Schilden gegen einander, drei an einer, vier an der andern Seite des geschlachteten Stiers, und halten alle den Daum und die nächsten zwei Finger in die Höhe, welches gewiß nicht die Griechische Weise zu schwören war. Nach dem Aeschylus scheint es, als hätten sie beim Schwur die Hand in das Blut des Opferthieres getaucht; sollten Hände erhoben werden, so mußten es wenigstens beide seyn, wie beim Beten. Auch ist der Dichter offenbar mißverstanden, wenn Apollo an dem Zweikampf der Brüder Antheil nimmt, und den Bogen gegen Polynices spannt: dieß soll sich auf V. 806-808 gründen.

Die Scenen aus dem Agamemnon, den Choephoren und Eumeniden sind ganz in ernsten Sinne dieser großen

tragischen Verkettung gezeichnet. Auf die festliche Rückkehr Agamemnons wirft Cassandra neben ihm auf der Quadrige einen Schatten trüber Ahndung; nachher steht Clytämnestra mit dem Beil als erhabene Verbrecherin unerschüttert hinter der Leiche ihres in das Badegewand verwickelten Gemahls, dem zu beiden Seiten der Chor trauernd kniet; da hingegen Orestes den Zoll der Menschlichkeit für seine Gräuelthat bezahlt, und mit Entsetzen flüchtet. Die Schlußscene aus den Eumeniden krönt das Ganze. An der einen Seite sitzen die alten schweigenden Richter auf ihrem Thron; vor ihnen steht Orestes, noch in schwermüthiger Stellung; vor diesem Athene und weiter hineinwärts Apollo. Jene redet den Eumeniden gegenüber zu: sie ist die Weisheit und Ueberredung in schöner weiblicher Gestalt, welcher selbst die Töchter der Nacht nicht widerstehen können, und sich mit gesenkten Fackeln, wie über ihre eigenen gemilderten Gesinnungen verwundert, zum friedlichen Abzuge anschicken. — Aus den Persern ist kein einziger von den auf dem Theater vorkommenden Auftritten behandelt. Die Gegenstände sind: ein Traumgesicht der Atossa; ein Gefecht, wo Persische Krieger von einem Berge hinabgestürzt werden; dann die gebeugte und knieende Asia mit den zerbrochenen Insignien ihrer Herrlichkeit. Sonst sind noch auf verschiedenen Blättern zu den andern Tragödien bloße dichterische Bilder und Anspielungen, wie beim Dante, zu pittoresken Fantasien entfaltet.

Wenn man andere Dichter des Alterthums auf ähnliche Weise mit Zeichnungen begleiten wollte, so würden besonders Pindars Oden unübersehlich viele Veran-

lassungen zu der zuletzt erwähnten Gattung geben; doch kommen ja auch viele ausführlich erzählte Mythen und Geschichten bei ihm vor. Dann ist Sophokles und Euripides noch unberührt, und der herrliche Aristophanes, für den mit genialisch entworfenen Bildern eine ganz neue Epoche des Verständnisses anheben würde. Die Vasengemälde, die eine Menge komische Maskenfiguren enthalten, würden hiezu wiederum ein wesentliches Studium seyn. Ohne noch zu den späteren Dichtern der Griechen und zu den Römern herabzusteigen, welch ein unermeßliches Feld für den Künstler, der sich berufen fühlte, mit Flaxman zu wetteifern! Auch in den von ihm geschmückten Gedichten ist noch etwas mehr als Nachlese zu halten: ich will hier nur als Beispiel erinnern, daß unter den Umrissen zur Ilias der berühmte Abschied der Andromache von Hektor fehlt.

Indem ich lebhaft wünsche, daß uns bald ein Deutscher Künstler mit eben so schönen Einladungen zum Genuß der alten Poesie beschenken möge, und mich freuen würde, wenn dieser Aufsatz etwas beitrüge die Aufmerksamkeit dahin zu lenken, kann ich nicht vergessen, daß die Dichter auch das ihrige thun müssen, ihre Vorbilder bei uns einheimisch zu machen, und daß unter andern, bei allen Fortschritten in diesem Fache, poetische Uebersetzungen, woraus der Deutsche Leser die sämtlichen Dramatiker der Griechen und den Pindar nach Würden könnte schätzen lernen, zu den Aufgaben gehören, die immer noch ihren Meister suchen.

Anmerkung
zum neuen Abdruck.

Mein frühzeitig über Flaxman's Umrisse gefälltes Urtheil ist seitdem durch die Europäische Meynung bestätigt worden. Vielfältig in Nachstichen verbreitet, haben sie in Italien, England, Deutschland und Frankreich allgemeinen Beifall gefunden. Bei meinem Aufenthalt in London vor vier Jahren hatte ich das Glück, den vortrefflichen Künstler noch persönlich kennen zu lernen, durch dessen Tod England im vorigen Jahre eine seiner Zierden verloren hat. Der schwächliche Mann, von gebrechlichem Körperbau, aber von ungemein liebenswürdigen Sitten, empfing mich auf das freundlichste. Ich fand ihn in seiner Werkstätte mit großen Bildhauer-Arbeiten beschäftigt, besonders für Grabmonumente, womit man seit einiger Zeit angefangen hat, die vorhin ganz leere St. Pauls-Kirche zu bevölkern. Diese besondern Aufträge, vielleicht auch der fromme Hang seines Gemüthes, entfernten ihn in seiner späteren Lebenszeit von mythologischen Gegenständen, dem eigentlichen Gebiet des Bildners.

In seiner Jugend hatte er unternommen, für einen der ausgezeichnetsten Kunstkenner Englands, Herrn Thomas Hope, den Torso von Belvedere zu copiren und zu ergänzen. Hebe sollte neben dem vergötterten Hercules stehen und ihm die Nektarschale reichen, während er, den linken Arm auf ihre Schulter gelehnt, entzückt zu ihr hin-

aufschauend, mit der rechten Hand die Schale empfängt. Dieß ist der Gedanke, der sich mir, ohne daß ich von Flaxman's Vorhaben wußte, bei Betrachtung jenes erhabenen Bruchstückes, jedesmal aufgedrängt hat. Wie viel unbefriedigende und verkehrte Vermuthungen darüber vorgebracht worden, ist bekannt. Zu einer Gruppe hat die Figur augenscheinlich gehört, und schwerlich läßt sich eine schicklichere aussinnen. Flaxman sagte mir jedoch, er habe die Unternehmung aufgegeben, weil er sich überzeugt, seine Ergänzung sey nicht die richtige. Wie dem auch sey, es bleibt immer eine herrliche Aufgabe, werth, daß unsre gelehrtesten Künstler sich darüber berathen mögen.

Zwei Gegenstände aus dem classischen Alterthume hat Flaxman noch in den letzten Jahren behandelt: er hat eine Reihe von Umrissen zum Hesiodus gegeben, und den Schild des Achilles in halberhobener Arbeit ausgeführt. Von den ersten schenkte er mir ein Exemplar mit Einzeichnung seines Namens: sie sind mir nun ein theures Andenken. Es war ihm angelegen, daß ich seinen Schild sehen sollte: er begleitete mich deswegen in die City zu dem Goldschmid und Juwelier der Krone, wo das Werk, nach seinem Modell in vergoldetem Silber ausgearbeitet, aufgestellt war. Es ist auf solche Art dreimal wiederhohlt worden: für den König, den Herzog von York und den Herzog von Wellington. Ich hatte nicht Muße, die reiche, glänzende und höchst belebte Composition mit der Homerischen Beschreibung im einzelnen zu vergleichen; auch war es hier ja nicht um eine antiquarische Restauration zu thun, dergleichen mehrere Gelehrte und zuletzt Quatremère de

Quincy versucht haben: sondern der Künstler hatte seiner Einbildungskraft freien Lauf gelassen.

Ob die Hesiodischen Umrisse gleichen Ruhm mit den früheren erwerben werden, läßt sich bezweifeln, ohne daß man darum zugeben müßte, daß sie den Blättern zum Homer und Aeschylus an wahrem Gehalt nachstehen. Denn zuvörderst ist Hesiodus weder so popular als die zwei genannten Dichter, noch so günstig für eine malerische Begleitung. Ferner ist ein großer Unterschied zwischen den Kupferstichen bemerklich. An Thomas Piroli hatte Flaxman für den Dante, Homer und Aeschylus einen geübten Kupferstecher gefunden, der allenfalls aus eigner Wissenschaft den Unbestimmtheiten des Originals nachhelfen konnte, weswegen seine Blätter sich wie dreiste Federzeichnungen ausnehmen. Der Englische Kupferstecher hingegen hat mit furchtsamer Hand die Striche nachgezeichnet, zuweilen wohl die flüchtigen Andeutungen nicht ganz richtig aufgefaßt. Deswegen kommen starke Verzeichnungen vor: aber Correctheit kann von einem ersten Entwurfe nicht gefodert werden, noch für sich allein ihn hinreichend empfehlen, da man hier andre Eigenschaften sucht. Der dichterische Sinn, die eigenthümliche Auffassung, kühne und gelungene Gruppirungen, endlich so viel Geist in einer so leichten körperlichen Umhüllung, empfehlen diese Bilderreihe in gleichem Grade wie die vorigen; und über alles ist eine sinnige Naivität, eine ätherische Grazie hingehaucht.

Bei dem Rückblicke auf die Zeit, wo ich den vorstehenden Aufsatz abfaßte, empfinde ich eine wahre Befriedigung und lebhafte Freude. Welche Fortschritte sind

seitdem gemacht worden! Welche Bahn hat die Deutsche Kunst durchmessen! Und gerade der Gattung, welche ich empfahl, der malerischen Begleitung der Dichter, haben sehr ausgezeichnete Talente ihre Neigung zugewendet. Ich erwähne hier vor allen andern die Blätter meines genialischen Freundes Cornelius zu dem Liede der Nibelungen und zum Faust. Jene bezeichnen einen doppelten Fortschritt: denn auch das herrliche Denkmal unsrer alten Heldensage war damals noch fast niemanden bekannt oder zugänglich. Die Zeichnungen zum Faust sind ein groß gedachter und tiefsinniger Commentar zu der originalsten Schöpfung unsers großen Dichters, neben welchem man gern die schwerfälligen hohlen Grübeleien, welche ohne alle praktische Einsicht in die Poesie über den Faust bis zum Ueberdrusse geschrieben worden sind, dem Dichter und dem Maler als ein Holokaust verbrennen möchte. Aber der Werth solcher Leistungen läßt sich nicht in einem Anhange und vorübergehend gehörig schätzen: ich habe mir längst vorgesetzt, ihnen eine eigne Betrachtung zu widmen.

XXI.

Ueber das Verhältniß der schönen Kunst zur Natur; über Täuschung und Wahrscheinlichkeit; über Stil und Manier.

Aus Vorlesungen, gehalten in Berlin im Jahre 1802.

Aristoteles hatte als Thatsache den Satz aufgestellt, die schönen Künste seyen nachahmend. Dieß war richtig, in so fern damit gesagt seyn sollte, es komme etwas nachahmendes in ihnen vor: unrichtig aber, wenn es bedeutete, wie Aristoteles es wirklich nahm, die Nachahmung mache ihr ganzes Wesen aus. Ueberdieß wurde Architectur und Redekunst schon dadurch ausgeschlossen, die auch Aristoteles nicht in den Kreis jener Künste zu ziehen scheint, wie Viele nach ihm aus demselben Grunde.

Neuere Theoristen haben diesen Satz nun in folgenden verwandelt: die schöne Kunst soll die Natur nachahmen.

Bei Natur wird oft nichts weiter gedacht, als das ohne Zuthun menschlicher Kunst Vorhandene. Wenn man nun zu diesem verneinenden Begriff der Natur einen eben so leidenden Begriff vom Nachahmen hinzufügt, so daß es ein bloßes Nachmachen, Copiren, Wiederholen bedeutet, so wäre die ganze Kunst in der That ein brodloses Unternehmen. Man sieht nicht ein, da die Natur einmal vorhanden ist, warum man sich quälen sollte, ein zweites, jenem ganz ähnliches, Exemplar von ihr in der Kunst zu Stande zu bringen, das für die Befriedigung unsers Geistes nichts voraus hätte, als etwa die Bequemlichkeit des Genusses. So bestände z. B. der Vorzug eines gemalten Baumes vor einem wirklichen darin, daß sich keine Raupen und anderes Ungeziefer daran setzen, wie die Bewohner der Nordholländischen Dörfer in der That die kleinen Höfe an ihren Häusern der Reinlichkeit wegen nicht mit wahren Bäumen bepflanzen, sondern sich begnügen, auf die Wände umher Bäume, Hecken und Lauben zu malen, die sich überdieß auch im Winter grün erhalten. Die Landschaftmalerei würde demnach bloß dazu dienen, im Zimmer gleichsam eine Natur im Auszuge um sich zu haben, wobei man froh wäre, die gebirgigen Gegenden anzusehen, ohne jedoch der rauheren Witterung ausgesetzt zu seyn, und klettern zu müssen. Mir fällt dabei die Reisenatur des Prinzen in Goethe's Triumph der Empfindsamkeit ein.

Aber man stelle sich, wie man will, so kann man höchstens zwei der bildenden Künste, die Malerei und die Sculptur, in diesem Sinne zur bloßen Nachahmung der Natur machen; die Erscheinungen der übrigen bringt man auf keine Weise heraus. Denn man halte die Musik für Nachahmung des Naturausdrucks der Empfindungen durch Laute, oder lasse sie dem Gesange der Vögel abgelernt seyn, wie die Chinesen erzählen, einer ihrer Kaiser habe einsmals ein Concert von Singvögeln vernommen, und nach dem Muster desselben das erste menschliche Concert veranstaltet: so wird man daraus nimmer das Erfoderniß des Taktes, des regelmäßigen Rhythmus ableiten, noch seine Entstehung begreiflich machen können. Eben so ist es mit dem Sylbenmaaße in der Poesie: es ist etwas durchaus idealisches, und der Natur auf keine Weise abgeborgt. So kommt man dahin, diese Dinge für außerwesentliche Zierrathen zu halten, und erklärt, einer willkührlichen Meynung zu lieb, dasjenige, worin seit undenklichen Zeiten die Menschen unter allen Himmelsstrichen übereingekommen sind, für zufällig und ungültig, woraus denn die verkehrtesten Regeln herfließen.

Einige haben doch gemerkt, obiger Grundsatz sey gar zu unbestimmt; sie haben befürchtet, die Kunst möchte sich, wenn man ihr diese Breite gäbe, in das Gleichgültige und Widerwärtige verlieren; sie sagen deswegen: die Kunst soll die schöne Natur, oder sie soll die Natur ins Schöne nachahmen. Dieß heißt recht, einen von Pontius an Pilatus weisen. Denn entweder ahmt man die Natur nach, wie man sie vorfindet, so wird sie

vielleicht nicht schön ausfallen; oder man bildet sie schön, so ist es keine Nachahmung mehr. Warum sagen sie nicht gleich: Die Kunst soll das Schöne darstellen; und lassen die Natur ganz aus dem Spiele? So wäre man der Quälerei los, daß die Kunsterscheinungen zur Natur in diesem Sinne umgedeutet werden müssen; was nicht ohne die äußerste Gewaltthätigkeit möglich ist.

Da es der beste Beweis ist, etwas sey gut nachgemacht, wenn man die vorgestellte Sache für die wirkliche halten kann, so fließt aus dem grob verstandenen Grundsatze der Nachahmung natürlich her: daß man sich in der Kunst die Täuschung zum Ziel setzen müsse, und daß alles, was die Täuschung stört, fehlerhaft sey. Den spielenden Schein, welchen die ächte Kunst sucht, und welchem sich das bezauberte Gemüth freiwillig hingiebt, wiewohl es sich der Erdichtung sehr gut bewußt ist; worüber es auch auf Augenblicke, so wie über bloß innere Vorstellungen, die nähere Gegenwart ganz vergessen kann; — diesen spielenden Schein, sage ich, hat man mit dem eigentlichen Irrthum verwechselt, mit der gänzlich leidenden Berückung, die dem Geiste alle Freiheit der Betrachtung rauben würde, indem die geglaubte Wirklichkeit des Dargestellten nun ernsthaft auf ihn eindränge. Auf solche Weise täuschte Leonardo seinen eigenen Vater, dem er zum Scherz versprochen hatte, ihm ein Schild für das Haus seines Pächters zu mahlen. Er hatte hiezu seine bewundernswürdige Medusa insgeheim vollendet, deren giftigen Aushauch man wirklich gemalt zu sehen glaubt, wie der abgehauene Kopf von verdorrten Kräutern, Schlangen, Kröten und

allerlei ekeln Gewürm umgeben, auf dem Boden liegt. Nun stellte er sie in einem gedämpften Lichte auf die Staffelei, und lud seinen Vater ein, das fertige Schild in Augenschein zu nehmen. Ser Piero da Vinci, beim Eintritt von Entsetzen ergriffen, nahm die Flucht vor dem Ungeheuer, bis ihm sein Sohn lachend zurief: dieß sey ja eben das bestellte Schild.

Dieser Grundsatz der Täuschung ist dem Wesen ächter Kunst so fremd, daß er fast nur auf die Malerei und die Poesie, mit Schauspielkunst verbunden, hat angewandt werden können. Gesang und Tanz bedürfen einer festgesetzten Kunstform, der Rhythmus erinnert jeden Augenblick daran, daß sie nur freie umbildende Darstellungen vom natürlichen Ausdruck der Gemüthsbewegungen sind; man kann ihnen nicht ohne die größte Verwirrung der Begriffe eigentliche Täuschung zuschreiben. Die Sculptur thut anerkannter Maaßen auf Täuschung Verzicht. Wenn Täuschung den Werth eines Kunstwerkes bestimmte, so müßte es erlaubt seyn, Statuen anzustreichen, und eine Wachsfigur mit natürlichen Haaren, und vielleicht den wahren Kleidern der vorgestellten Person, wäre der besten Statue von ihr vorzuziehen *). Wenn man auch nicht so weit ging, hat man

*) Man hat diese Kunst oder Künstelei zu einer großen Vollkommenheit gebracht. Die modigen Perückenmacher in Paris stellen weibliche Wachsbilder mit geschmackvollen Haar- und Kleiderputz aus, wobei ein Kurzsichtiger wohl in Gefahr ist, der artigen Person, die in so buhlerischer Stellung hinter dem Fenster steht, liebäugelnde Blicke

gleichwohl der Sculptur zuweilen angerathen, der Täuschung zu lieb, wenigstens nicht kolossal zu bilden. Wenn man die Kunst einmal so ansieht, so darf man wenigstens nicht über den Menschen lachen, der ein Brustbild nicht ähnlich fand, weil die Person ja Hände und Füße habe.

Bei der Malerei hat es eher einigen Schein, doch kann sie auch keine eigentliche Täuschung bezwecken wollen, da sie kein wahres Licht hat, sondern nur durch einen geschickten Gebrauch der weißen und durch die Abstufungen der übrigen Farben die Beleuchtung zu bezeichnen vermag. Zum Behuf der Täuschung müßte dem also durch anderweitige Vorkehrungen abgeholfen werden, wie z. B. in einem Panorama geschieht, oder wenn man eine Mondschein-Landschaft durchsichtig erleuchtet. Die Frage jener Chinesen beim Anblick Englischer Bildnisse: ob die Personen denn wirklich so fleckig wären, als sie durch Licht und Schatten erschienen, kann uns aufmerksam darauf machen, daß Gemälde nicht eigentlich täuschen, daß Einsicht und Gewöhnung dazu gehört, um die Wahrheit des Scheins in ihnen zu finden.

Am meisten Unheil hat dieser Grundsatz in der dramatischen Poesie und in der von ihr abhängigen Schauspielkunst angerichtet.

Man sieht an obigen Beispielen, wie es immer ins Tändelnde oder Widerwärtige ausartet, wenn man mit

---

zuzuwerfen, und wenn er sich einbildet, sie habe ihm gewinkt, den einseitigen Liebeshandel noch ein paar Tage lang fortzusetzen.

der Täuschung Ernst macht. Wir erinnern uns hiebei der lustigen Geschichte von einem Künstler im alten Rom, der natürlich wie ein Schwein grunzen konnte; (in den Fabeln des Phädrus) ein Bauer wollte ihn vermittelst eines unter dem Mantel versteckten wahren Schweines übertreffen, ward aber ausgepfiffen, und beschämte nun, indem er es hervorzog, die getäuschten Kenner. Wer weiß, diese hatten doch so Unrecht nicht, jenen vorzuziehen, nur leiteten sie ihr Vergnügen aus der falschen Quelle der Täuschung her, da es vielmehr daher rühren mochte, daß eine menschliche Stimme die eines Thieres charakteristisch, jedoch immer noch kennbar nachahmte.

Mit der Täuschnng ist die Foderung der Wahrscheinlichkeit nahe verwandt, welche hauptsächlich an die Poesie, vor allem an die dramatische gemacht worden, und dahin geführt hat, alles Kühne, Große, Wunderbare und Außerordentliche daraus zu verbannen, und das Gemeine, Alltägliche für den wahren Gegenstand derselben auszugeben. Ganz verkehrter Weise. Die eigentliche Wahrscheinlichkeit beruht auf Berechnungen des Verstandes, die auf ein schönes Kunstwerk nicht anzuwenden sind; in der Poesie kann von keiner andern die Rede seyn, als daß etwas wahr scheine; und wahr scheinen kann sehr wohl auch, was nimmer wahr werden mag. Es kommt nur darauf an, daß ein Dichter uns durch den Zauber seiner Darstellung in eine fremde Welt zu versetzen wisse, so kann er alsdann in ihr nach seinen eignen Gesetzen schalten.

In einem andern Sinne nennt man auch das Natur,

was im Menschen von selbst und ohne Anstrengung zum Vorschein kommt, im Gegensatz mit dem künstlich angebildeten. Diese Natur hat man der Kunst auf eine doppelte Art empfohlen: in Betreff der dargestellten Menschen, und in Betreff der Person des Künstlers. Bei den übrigen Künsten leuchtet es zu sehr ein, daß deren Ausübung, wegen ihrer durchaus künstlichen Mittel, ein gründliches methodisches Studium erfodert; so hat denn dieser schlimme Rath, sich blindlings seinen Anlagen, und einer wilden Begeisterung zu nicht bloß scheinbar, sondern wirklich kunstlosen Ergießungen zu überlassen, am meisten in der Poesie auf Irrwege geführt. Diesem Grundsatze der Natürlichkeit, welcher eigentlich die Kunst ganz aufhebt, steht als das entgegengesetzte Aeußerste gegenüber der Grundsatz der Künstlichkeit, welcher eine Hervorbringung der Kunst bloß nach dem Maaße der darin auf der Oberfläche erscheinenden Geschicklichkeit und Mühe schätzt. Er lautet demnach: die überwundene Schwierigkeit sey die Hauptquelle des Vergnügens an schönen Geisteswerken; deswegen sey z. B. ein Trauerspiel in gereimten Versen, und worin es möglich gemacht worden, eine Handlung in einem einzigen Zimmer innerhalb eines Zeitraumes von wenigen Stunden vorgehen zu lassen, eine gar bewundernswürdige Sache. Dergleichen Aussprüche zeigen aufs klarste die herrschende Beschränktheit und Stümperhaftigkeit in der Ausübung der Kunst; denn einem Meister, der das Große und Wesentliche unter sich gebracht hat, muß die Erfüllung der mechanischen Bedingungen nur eine Kleinigkeit seyn. Entweder die Schwierigkeit wird dem Werke noch ange-

merkt, so ist sie nicht recht überwunden; oder sie ist vollkommen überwunden, so ergiebt sie sich nicht mehr aus dessen Betrachtung, sondern es kann nun von Kennern aus eigner Erfahrung auf sie geschlossen werden, welches gar nicht mit zum Kunstgenusse gehört. Boileau hat sich nicht geschämt, die Poesie mit der Kunst zu vergleichen, Hirsekörner durch ein enges Loch zu werfen, und er hat der seinigen allerdings damit Gerechtigkeit widerfahren lassen. Wenn sie aber überhaupt nichts weiter wäre, so verdienten die Poeten nur auf eben die Weise belohnt zu werden, wie vom Alexander jener Mann belohnt ward, der sich ihm durch die überwundene Schwierigkeit der Hirsekörner empfehlen wollte.

Was die Natürlichkeit in Ansehung der dargestellten Personen betrifft, so hat es seine Richtigkeit, daß die Darstellung Wahrheit und Tiefe haben muß, welches durch die Steifheit conventioneller Formen ganz unmöglich gemacht wird. Von diesen müssen sie also entkleidet werden. Jedoch hat die Foderung der Natürlichkeit bei Ausstattung der Personen mit ausgezeichneten Eigenschaften viel zu sehr beschränkt; im besten Falle hat man das Naive und Einfache, meistens das Gemeine und Platte ergriffen.

Das Natürliche wird gewöhnlich nicht nach der Menschheit im Allgemeinen, wie sie sich unter verschiedenen Himmelsstrichen in verschiedenen Zeitaltern gestaltet hat, beurtheilt, sondern nach der einseitigen Nationalität in einem verwöhnten Zeitalter, wo oft das Unnatürlichste natürlich geworden seyn kann. Der Geizige findet die Freigebigkeit, der Feige die Tapferkeit unna-

türlich, und so muß einer völlig unpoetischer Nation schon alles wahrhaft Poetische unnatürlich vorkommen, wie man es denn auch bei den Franzosen erlebt. Sie führen troß dem, daß sie einen so großen Nachdruck auf den Grundsatz der Künstlichkeit legen, auch den Grundsatz der Natürlichkeit beständig im Munde. Was ihnen natürlich scheinen soll, muß Klarheit und Bestimmtheit haben, dabei aber nüchtern seyn. Sie können sogar die kalte vernünftelnde Rhetorik der Leidenschaft in ihren Trauerspielen natürlich finden, wenn sie nur bild- und fantasielos ist; im entgegengesetzten Falle würde sie ihnen bei der größten Wahrheit als übertriebner Bombast vorkommen.

Durch die gröbste Verwirrung aller Begriffe hat man das, was Form, Mittel der Darstellung ist, mit zu ihrem Inhalte gerechnet, und es z. B. für unnatürlich erklärt, wenn die Personen im Drama in Versen reden, als ob der Dichter im Sinne hätte, lauter improvisirende Poeten aufzuführen, und der poetische Stil nicht auf die Bedeutung des Werkes im Ganzen ginge. So Diderot, und Andere nach seinem Beispiel. Was man gegen die Oper als eine unschickliche und verwerfliche Gattung eingewandt, läßt sich meistens auf diesen unstatthaften Grund zurück führen.

Wenn man aus dieser subjectivsten Verengung das Wort Natur wieder zum Inbegriff aller Dinge erweitert, so leuchtet freilich ein, daß die Kunst ihre Gegenstände aus dem Gebiete der Natur hernehmen muß; denn es giebt alsdann eben nichts andres. Die Fantasie kann in ihren kühnen Flügen zwar übernatürlich, aber niemals außernatürlich werden. Die Bestandtheile ihrer

Schöpfungen, wie sie auch durch ihre wunderbare Thätigkeit verwandelt seyn mögen, müssen immer aus einer vorhandenen Wirklichkeit entlehnt seyn. In diesem Sinne braucht man aber gar nicht der Kunst vorzuschreiben, daß sie die Natur nachahmen soll, sondern sie muß es; es hat gar keine Gefahr, daß sie etwas anders können wird. Der Satz würde daher richtiger lauten: die Kunst muß Natur bilden; wo er alsdann bloße Thatsache und berichtigter Ausdruck von dem des Aristoteles wäre.

Wenn man sagt, der Künstler soll die Natur studiren, er soll sie beständig vor Augen haben u. s. w., welches übrigens sehr empfehlungswürdige Vorschriften sind, so versteht man unter Natur wieder nicht die Gesamtheit der Dinge, sondern bestimmte einzelne Gegenstände der Außenwelt. Wie kommen diese nun dazu, mit einem so würdigen Namen belegt zu werden? Unstreitig, weil sich in ihrer Erscheinung allgemeine Naturgesetze offenbaren. Man sagt von einer gemalten Kleidertracht, die doch ein Werk menschlicher Hände ist, sie sey nach der Natur gemacht, wenn in ihrem Faltenwurf die Gesetze der Schwere, wie sie sich nach der besondern Beschaffenheit des Zeuges und seiner Lage am Körper äußern, und wenn in ihrer Färbung die Gesetze der Lichtvertheilung beobachtet sind. Allein das Wort Natur hat auch hier wieder sehr irre geführt, als ob das einzelne Naturding schon das absolute Vorbild, das unübertreffliche, ja das unerreichbare für den menschlichen Geist wäre. Sehr vortreffliche Künstler haben diesen Wahn durch ihr Ansehen bestätiget. Gerade weil sie die bestimmteste Anschauung hatten, und die Unerschöpflich-

keit jeder Erscheinung innigst fühlten, glaubten sie den vorbildlichen Gegenstand nur auf unvollkommene Weise, sonst unverwandelt in ihr Werk aufgenommen zu haben. Eben weil ihnen die Thätigkeit, wodurch er, gänzlich umgebildet, erst zu einem passenden Theile ihrer Darstellung ward, so natürlich war, wurden sie sich dieser Thätigkeit nicht bewußt, und schrieben alles Verdienst der Natur zu. Daß dem so sey, davon kann man sich leicht überzeugen, wenn man sich nur an die entgegengesetzten Aeußersten erinnert, wie z. B. ein Raphael, und wie ein mikroskopischer Insektenmaler die Natur vor Augen hat, oder ein Denner, der die Menschen um nichts besser als mikroskopische Insekten nachpinselt. Durch bloßes Nachahmen, Copiren, wird man immer gegen die Natur den Kürzeren ziehen; die Kunst muß also etwas anderes wollen, um diesen Nachtheil zu vergüten, und das ist eine Heraushebung des Bedeutsamen in der Erscheinung, mit Uebergehung der störenden Zufälligkeiten.

Die todte und empirische Ansicht von der Welt ist, daß die äußeren Dinge *sind*; die philosophische, daß alles in ewigem Werden, in einer unaufhörlichen Schöpfung begriffen ist: worauf uns schon eine Menge Erscheinungen im gemeinen Leben gleichsam hinstoßen. Von uralten Zeiten her hat demnach der Mensch diese in allem wirksame Kraft der Hervorbringung zur Einheit einer Idee zusammengefaßt, und das ist die Natur im eigentlichen und höchsten Sinne. In keiner einzelnen Hervorbringung kann diese allgemeine Schöpferkraft erlöschen, allein wir können sie nie

mit dem äußern Sinne gewahr werden; am bestimmtesten erkennen wir sie von dem Punkte aus, wo wir selbst unsern Antheil daran in uns tragen: als organische Wesen, und nach den Graden der Verwandtschaft anderer Organisationen mit der unsrigen. Die gesamte Natur ist ebenfalls organisirt, aber das sehen wir nicht; sie ist eine Intelligenz wie wir, das ahnden wir nur, und gelangen erst durch Speculation zur klaren Einsicht. Wird nun Natur in dieser würdigsten Bedeutung genommen, nicht als eine Masse von Hervorbringungen, sondern als das Hervorbringende selbst; und der Ausdruck Nachahmung in dem edleren Sinne, wo es nicht heißt, die Aeußerlichkeiten eines Menschen nachäffen, sondern sich die Weise seines Handelns zu eigen machen; so ist nichts mehr gegen den Grundsatz einzuwenden, noch zu ihm hinzuzufügen: die Kunst soll die Natur nachahmen. Das heißt nämlich, sie soll, wie die Natur selbständig schaffend, organisirt und organisirend, lebendige Werke bilden, die nicht erst durch einen fremden Mechanismus, wie etwa eine Pendeluhr, sondern durch eine inwohnende Kraft, wie das Sonnensystem, beweglich sind, und vollendet in sich selbst zurückkehren. Auf diese Weise hat Prometheus die Natur nachgeahmt, als er den Menschen aus irdischem Thon formte, und ihn durch einen von der Sonne entwendeten Funken belebte. In diesem höchsten Sinne hat, so viel ich weiß, nur ein einziger Schriftsteller den Grundsatz der Nachahmung für die Künste ausdrücklich aufgestellt. Es ist Moritz in seiner vortrefflichen kleinen Schrift über die bildende Nachahmung

des Schönen *). Die Mängel dieser Schrift rühren daher, daß Moritz, bei seinem wahrhaft speculativen Geiste, in der damaligen Philosophie gar keinen Anhalt fand, und sich daher einsiedlerisch in mystischen Irrgängen verlor. Er beschreibt das Schöne als das in sich Vollendete, was als ein für sich bestehendes Ganzes von unsrer Einbildungskraft umfaßt werden kann. Nun sey aber der große Zusammenhang der ganzen Natur, der über das Maaß unsrer Anschauung hinausgeht, das einzig wahre, für sich bestehende Ganze; jedes einzelne Ganze in ihm sey wegen der unauflöslichen Verkettung der Dinge nur eingebildet; aber es müsse sich dennoch, als Ganzes betrachtet, jenem großen Ganzen in unserer Vorstellung ähnlich, und nach eben den ewigen festen Regeln bilden, nach welchen dieses sich von allen Seiten auf seinen Mittelpunkt stützet, und auf seinem eignem Daseyn ruht. Jedes schöne Ganze aus der Hand des bildenden Künstlers sey daher im Kleinen ein Abdruck des höchsten Schönen im großen Ganzen der Natur. Vortrefflich! Sowohl die im Schönen liegende Beziehung auf das Unendliche, als das Streben der Kunst nach innerer Vollendung ist hiedurch auf das glücklichste ausgedrückt.

Wo soll aber der Künstler seine erhabene Meisterin, die schaffende Natur, finden, um sich mit ihr gleichsam zu berathen, da sie in keiner äußeren Erscheinung enthal-

---

*) Seit dieses geschrieben wurde, Schelling in seiner beredten und geistreichen Rede über das Verhältniß der bildenden Kunst zu der Natur.

ten ist? In seinem eigenen Innern, im Mittelpunkte seines Wesens durch geistige Anschauung kann er es nur, oder nirgends. Die Astrologen haben den Menschen Mikrokosmus, die kleine Welt, genannt, was sich philosophisch sehr gut rechtfertigen läßt. Denn wegen der durchgängigen Wechselbestimmung aller Dinge ist jeder Atom Spiegel des Weltalls. Der Mensch ist aber das erste uns bekannte Wesen, das nicht bloß für eine fremde Intelligenz Spiegel des Weltalls wäre, sondern, weil seine Thätigkeit in sich zurückgeht, es auch für sich selbst seyn kann. Die Klarheit nun, der Nachdruck, die Fülle, die Allseitigkeit, womit sich das Weltall in einem menschlichen Geiste abspiegelt, und womit sich wiederum dieses Abspiegeln in ihm spiegelt, bestimmt den Grad seiner Genialität, und setzt ihn in den Stand, eine Welt in der Welt zu bilden.

Man könnte die Kunst daher auch definiren als die durch das Medium eines vollendeten Geistes hindurchgegangene, für unsere Betrachtung verklärte und zusammengedrängte Natur. Der Grundsatz der Nachahmung, wie er gewöhnlich ganz empirisch genommen wird, läßt sich also geradezu umkehren. Die Kunst soll die Natur nachahmen: heißt mit andern Worten: die Natur (die einzelnen Naturdinge) ist in der Kunst Norm für den Menschen. Diesem Satz ist geradezu entgegengesetzt der wahre: der Mensch ist in der Kunst Norm der Natur.

Die äußerst wichtigen Begriffe von Manier und Stil stehen mit dem Verhältnisse zwischen Natur und Kunst in genauem Bezug. Diese Ausdrücke sind zuerst

in den bildenden Künsten üblich gewesen, von da hat man angefangen, sie auf die übrigen Künste zu übertragen; mit Recht, denn man kann eine sehr gute Anwendung von ihnen machen.

Wir wollen mit der Manier, als dem leichteren Begriffe, anfangen. Zuweilen braucht man dieses Wort in einem lobenden Sinne; man sagt z. B. von einem Gemälde, es sey in einer großen Manier ausgeführt. Alsdann bedeutet es so viel als Stil und Charakter überhaupt. Gewöhnlich soll es aber den Werth eines Kunstwerkes herabsetzen, wenn man Manier darin findet; dieß ist immer der Fall, wenn man es manierirt nennt. Manierirt heißt eine Darstellung, wenn Manier darin als herrschend wahrgenommen wird; und der höchste Grad des Manierirten ist es, wenn das Wesen der Sache darüber gänzlich verloren geht, und alles sich in bloße Manieren auflöset.

Manieren heißen im gemeinen Leben Arten des äußerlichen Betragens, in so fern sie Gewohnheit geworden sind. Man sieht also leicht, daß Manier im obigen Sinne eine fehlerhafte Angewöhnung des Künstlers bedeutet, die entweder in seiner Weise der Ausführung und Behandlung, oder schon in der Art, seine Gegenstände in der Idee zu fassen, liegen kann. Das Manierirte ist also eine unerlaubte Einmischung der darstellenden Person und ihrer besondern Beschaffenheiten in die künstlerische Darstellung.

Nach dieser Beschreibung sollte man die Manier, die sich oft so vorlaut aufdrängt, für etwas positives halten, und so könnte man das entgegengesetzte, den

Stil, bloß verneinend erklären, als die gänzliche Abwesenheit der Manier; so wie immer ein Beischmack am Wasser getadelt wird, da die Reinheit des Wassers sich daran zeigt, daß es eigentlich gar keinen Geschmack hat. Es würde hieraus folgen, daß es nur einen einzigen Stil geben könne. Dennoch hört man die Kenner der Kunst von verschiedenen Stilen reden, und zwar soll man an dem Stile eines Werkes, so gut wie an der Manier das Zeitalter, woraus es sich herschreibt, oder gar seinen bestimmten Urheber erkennen. Es fragt sich nun: mit welchem Rechte dieß geschieht? ob man entweder die Behauptung mehrerer Stile, oder diese bloß verneinende Ansicht vom Stil fahren lassen muß, oder wie sich beides mit einander verträgt?

Wenn wir uns auf einen höheren Gesichtspunkt stellen, so erkennen wir wohl, daß das Individuelle aus dem Allgemeinen durch Beschränkung und Entgegensetzung sich bildet. In der Kunst also, die als etwas allgemeines für Alle gültiges betrachtet werden muß, wäre die Hinzufügung des Individuellen, Persönlichen, vielmehr beschränkend und negativ, und die Enthaltung davon das Positive, die Erweiterung der Kunst zu ihrem wahren Umfange.

Allein wir sind nun einmal Individuen, werden als solche geboren, und können nicht aufhören, es zu seyn, Es ist folglich ein bestimmtes Verhältniß in unsern Anlagen, vermöge dessen uns gewisse Handlungsweisen am leichtesten und angemessensten sind; durch die Wiederholung derselben müssen Gewöhnungen und besondere Neigungen entstehen, die sich in Werken, welche aus

dem Innersten unsers Wesens hervorgehen sollen, wie die der schönen Kunst sind, nothwendig mehr oder weniger abdrücken werden. Wir sehen die Dinge durchaus nicht, wie sie an sich sind, sondern nach ihrem Verhältnisse zu uns, welches natürlich durch unsre ganze Persönlichkeit bestimmt wird. Wie ist es also möglich, in der Kunst nicht manierirt zu seyn, ja nur zu merken, daß wir eine Manier an uns haben?

Dadurch, daß wir nicht bloß Individuen, sondern auch Menschen sind, d. h. etwas Festes, sich selbst Bestimmendes und allgemein Gültiges in uns tragen, an welches wir wie an einen Maaßstab das Veränderliche, zafällig Bestimmte und ausschließend Eigenthümliche zu halten vermögend sind. So wie die Sittlichkeit von uns fodert, unsere selbstischen Triebe aus Gehorsam gegen ein höheres Gesetz zu bezähmen, so wird die künstlerische Tugend (virtù, wie ja auch die Italiäner eine vollendete Kunstfertigkeit nennen) darin bestehen, daß sich der Künstler, den Gesetzen des Schönen und der Darstellung zu lieb, seiner Individualität zu entäußern weiß, daß er sich seinem Werke gleichsam unterwirft; und so sieht man ein, wie, wo nicht gänzliche Reinheit von allen persönlichen Einflüssen, doch eine Annäherung an Vollendung Statt finden kann, welche den Betrachter des Kunstwerkes keine Manier mehr darin erkennen lassen wird.

Von dieser Seite wird also Erhebung über das Manierirte durch eine Maxime des Willens möglich. Allein die Wirkung einer solchen reicht nicht bis dahin, wo es aus der unübersteiglichen Beschränktheit unserer Kennt-

nisse herrührt. — Der Gegenstand der Kunst, wie wir gesehen haben, ist nothwendig Natur. Die Idee der Natur haben wir in uns, aber in der historischen Erkenntniß durch Erfahrung bleibt sie für uns unübersehbar und unerschöpflich. Da wir nun das, was wir in uns tragen, die Idee, den Geist, die Poesie eines Werkes, nur durch bestimmte äußere Erscheinungen festhalten können, so wird auch an diesen die Mangelhaftigkeit unserer Naturerkenntniß, sowohl was ihren Umfang, als ihre Tiefe betrifft, bemerkt werden. Die Wissenschaft des Malers ist die Beobachtung des Sichtbaren: der eine hat es darin weiter gebracht in Ansehung der Erscheinungen von Farben und Licht und Schatten, der andere in Ansehung der Formen, besonders organisirter Körper; jeder thut sich also in dem entsprechenden Theile der Kunst hervor, und wird den andern in selbigem für manierirt erklären; und vor dem allsehenden Auge der Natur würde wahrscheinlich keiner von beiden auch in dem, was er am besten versteht, als frei von Manier bestehen. Vollkommene Naturwahrheit ist, mit Einem Worte, nicht zu erreichen möglich, und die Kunst soll sie nicht einmal suchen wollen, weil sie über diesem Suchen ihren eigenen höheren Zweck unfehlbar aus den Augen verliert. Die Natur als Gegenstand der Darstellung ist für die Kunst nur Mittel zu ihren Offenbarungen; durch jenes Bestreben würde sie die Natur zum letzten Ziel der Darstellung erheben, und im besten Falle, wenn es noch so sehr damit gelänge, wieder in bloße Natur übergehen, da sie doch eine durchgängige Umbildung derselben nach Gesetzen des menschlichen Geistes seyn soll.

Zwischen der Kunst und Natur steht also nothwendig etwas mitten inne, was sie aus einander hält. Dieses heißt Manier, wenn es ein gefärbtes oder trübes Medium ist, welches auf alle dargestellten Gegenstände einen falschen Schein wirft; Stil, wenn es den Rechten beider, sowohl der Kunst als der Natur, nicht zu nahe tritt: welches nicht anders möglich ist, als durch die dem Werke selbst gleich eingeprägte Erklärung, es sey nicht Natur, und wolle sich nicht dafür ausgeben. Freiheit von Manier ist also nur dadurch möglich, daß man einen Stil hat; nicht, wie Viele gemeynt haben, durch völliges Uebergehen in die Natur, bis zur ununterscheidbaren Einerleiheit. Es versteht sich von selbst, daß wir hier mit dem Worte Stil noch etwas anderes meynen, als bloße Abwesenheit der Manier, sonst würde der Satz identisch seyn und gar nichts sagen; sondern Stil ist eine Verwandlung der individuellen unvermeidlichen Beschränktheit in freiwillige Beschränkung nach einem Kunstprincip. Winkelmann hat darüber einen äußerst treffenden Ausdruck, indem er den Stil ein System der Kunst nennt. Er redet von einem Grundsatze des hohen Stils und sagt: »Der ältere Stil war auf ein »Systema gebaut, welches aus Regeln bestand, die von »der Natur genommen waren, und sich nachher von der»selben entfernt hatten und idealisch geworden waren. »Man arbeitete mehr nach der Vorschrift dieser Regeln, »als nach der Natur, die nachzuahmen war, denn die »Kunst hatte sich ihre eigene Natur gebildet. Ueber die»ses angenommene Systema erhoben sich die Verbesserer »der Kunst, und näherten sich mehr der Wahrheit der

»Natnr.« Wir wollen nicht alles prüfen, was in diesen Worten liegt, besonders das von den aus der Natur hergenommenen und idealisch gewordenen Regeln, sondern nur bemerken, daß auch nach der Annäherung an die Wahrheit der Natur die Kunst sich wieder ihre eigene Natur bildete, daß dieses immer von der ächten Kunst gilt, nur in einem mehr oder weniger auffallenden Sinne. — Stil wäre also ein System der Kunst, aus einem wahren Grundsatze abgeleitet; Manier im Gegentheil eine subjective Meynung, ein Vorurtheil, praktisch ausgedrückt.

Es tritt jedoch von neuem der Zweifel ein, wie es mehr als Einen Stil geben kann, da das Wahre nur eins ist. Wir müssen uns zuvörderst erinnern, daß die Kunst ein unendliches Ganzes, eine Idee ist, in deren vollständigem Besitz kein einzelner Mensch seyn kann: sie läßt sich also auch von sehr verschiedenen Seiten fassen, ohne daß ihr wahres Wesen darum verfehlt werden müßte. Und diejenige Ansicht von ihr, welche jeder Künstler nach seiner Eigenthümlichkeit von ihr haben kann, gleichsam die Grundanschauung seiner Kunstwelt, ist das Princip, welches sich, mit Freiheit und Bewußtseyn entwickelt, zum praktischen Systeme, zum Stile bildet. Ferner: die Kunst geht, wie die Natur, vermöge ihres innern Organismus in streng gesonderte und entgegengesetzte Sphären aus einander; mit andern Worten: es gibt verschiedene Künste, deren jede ein andres Princip der Darstellung, folglich auch schon für sich, ohne Rücksicht auf die Ausübenden, einen eigenen Stil hat. Es gibt einen plastischen und einen pittoresken, einen

musikalischen und einen poetischen Stil. Sind in einer dieser Künste durch ihr Wesen verschiedene Sphären nothwendig voraus bestimmt, d. h. gibt es darin Gattungen, so haben auch diese ihre eignen Stile, wie es z. B. in der Poesie einen epischen, lyrischen und dramatischen Stil gibt, die einander entgegengesetzt sind, und doch alle aus dem Wesen der Poesie abgeleitet werden können. Endlich entwickelt sich die Kunst als etwas von Menschen zu Verwirklichendes nur allmälig in der Zeit: dieses geschieht unstreitig nach gewissen Gesetzen, wenn wir sie schon nicht immer in einem beschränkten Zeitraume nachweisen können. Wo wir aber eine Kunstmasse als geschlossenes Ganzes übersehen, und die Gesetzmäßigkeit in ihrem Fortgange wahrnehmen, da sind wir berechtigt, sie auch durch Bezeichnung der verschiedenen Epochen mit der Benennung Stil anzudeuten. Stil heißt alsdann eine nothwendige Stufe in der Entwickelung der Kunst. Daher kann es, so genommen, auch unvollkommene Stile geben: sie sind es nur abgesondert angesehen, historisch betrachtet sehen wir in ihnen die folgende oder die vorhergehende Stufe zugleich mit; sie können somit nicht für bloße Manieren, das hieße für zufällige Episoden in der Geschichte ausgegeben werden.

Auch in der Gesetzmäßigkeit der Kunstbildung geht die Natur in große Gegensätze aus einander, wie wir es an der Geschichte der antiken Kunst und der modernen sehen, die aber freilich erst angefangen, und in der wir mitbegriffen sind, so daß wir nur eine sehr unvollkommene Einsicht und Uebersicht davon haben, und sie

mehr errathen müssen als sie wissen können. Das Verworrene und Chaotische des ersten Anblicks, könnte jemanden, dessen Geist mit den einfachen großen Mustern des klassischen Alterthums angefüllt, und an ihre Vergleichung gewöhnt wäre, leicht zu der Behauptung verleiten, es gebe in der neuen Kunst keine bestimmten Bildungsstufen oder Stile; so wie der ganz entgegengesetzte Charakter derselben, die nach den Grundsätzen der alten Kunst irrationalen Gattungen u. s. w., die modernen Dichter und Künstler hätten eigentlich keinen Stil, sondern bloß Manieren. Diese wirklich aufgestellte Behauptung muß aber bei näherer Prüfung durchaus zurückgenommen werden; und es wird unser Augenmerk seyn, sowohl der modernen als antiken Kunst Gerechtigkeit widerfahren zu lassen.

Wer kann z. B. läugnen, daß Shakspeare einen Stil hat, ein System seines Kunstfaches, und zwar ein erstaunenswürdig gründliches und tiefgedachtes, das in der Anwendung nach Maaßgabe der verschiedenen Gegenstände seiner Dramen sich auf das mannigfaltigste abändert? Ja man kann auch das Gesetzmäßige in dem Gange des Künstlerlebens, seine verschiedenen Epochen oder Stile, sehr gut angeben. Calderon kann uns als Beispiel eines von dem Shakspeareschen ganz verschiednen, jedoch eben so vollendeten Stiles im romantischen Drama dienen.

Das Urtheil über Stil und Manier, besonders über den Punkt, wo jener in diese, das Allgemeine in Besonderes übergeht, gehört zu den schwierigsten Punkten der Kennerschaft, und eben um sich diese anzumaaßen,

werden diese Worte so häufig gebraucht und nicht selten verkehrt angebracht. Ich will noch auf die besondere Schicklichkeit des beiden zum Grunde liegenden Bildes aufmerksam machen. Maniera kommt offenbar von manus her, und bedeutet ursprünglich die Führung der Hände. Diese gehören mit zu unsrer Person, und es können sich also dabei leicht körperliche Gewöhnungen einschleichen. Stilus hingegen ist der Griffel, womit die Alten in Wachstafeln schrieben: dieser gehört nicht mit zu uns, sondern er ist das Werkzeug unsrer freien Thätigkeit. Die Beschaffenheit des Griffels bestimmt freilich die Beschaffenheit unsrer Züge, aber wir haben ihn selbst gewählt, und könnten ihn mit einem andern vertauschen.

Wenn man die schaffende Natur als die große Weltkünstlerin, besonders in Hervorbringung der organischen Naturen, betrachtet, so kann man ihr auch einen Stil und Manieren zuschreiben, und vielleicht ließe sich von diesem Standpunkte aus die häufig aufgeworfene Streitfrage entscheiden, ob es von der menschlichen Schönheit bloß nationale Urbilder gebe, oder ob etwas darin allgemein gültig sey. Die Bilder eines Malers, in welchen beständig dieselben Köpfe, Verhältnisse der Glieder, Hände und Füße u. s. w. wiederkommen, erkennen wir sogleich ohne Bedenken für manierirt, weil wir sehen, daß er aus persönlicher Dürftigkeit den Reichthum und die Mannigfaltigkeit der Natur ungebührlich geschmälert hat. Diese offenbart in der Gesamtheit ihrer Hervorbringungen unendliche Fülle und Abwechselung, theilweise betrachtet aber beschränkt sie sich oft bis zu einer

auffallenden Einförmigkeit, sowohl in dem Charakter der verschiedenen Organisationen, als besonders innerhalb der menschlichen Gattung: sie bildet nicht nur sehr einseitige National-Physiognomien, sondern sogar Mißgestalten, wie Kröpfe und dergleichen, werden in manchen Gegenden allgemein. In solchen engeren Kreisen können wir allerdings die Natur manierirt schelten; denn so nennen wir es, wenn ein fremdartiger störender Zusatz in das Kunstproduct mit aufgenommen ist, welches rein seyn sollte. Der Charakter organischer Naturen ist, Ursache und Wirkung von sich selbst zu seyn: ein scharfsinniger Philosoph hat sie mit Wirbeln oder Strudeln in dem allgemeinen Strome von Ursachen und Wirkungen verglichen. Sie können jedoch nicht ohne eine umgebende unorganische Welt bestehen, und sind genöthigt, beständig fremde Einflüsse in sich aufzunehmen. Soll nun die Freiheit der Selbstbestimmung, die am Menschen, als der vollkommensten Organisation, welche wir kennen, im höchsten Grade erscheint, nicht gestört werden, sondern den weitesten Spielraum behalten, so müssen sich die auf ihn einwirkenden Kräfte ins Gleichgewicht setzen, und da die beiden Hauptfactoren des organischen Lebens Sonne und Erde sind, so wird dieß in den gemäßigten Himmelstrichen seyn, wo sich anerkannter Maaßen die schönsten Menschenbildungen finden. Winkelmann hat diese Schlußfolge eingesehen, aber sie verworren ausgedrückt: »Solche Bildungen wirket die Natur allgemeiner, je »mehr sie sich ihren äußersten Enden nähert, und ent»weder mit der Hitze oder mit der Kälte streitet, wo sie »dort übertriebene und zu frühzeitige, hier aber unreife

»Gewächse von aller Art hervorbringt. Denn eine »Blume verwelket in unleidlicher Hitze, und in einem »Gewölbe ohne Sonne bleibet sie ohne Farbe; ja die »Pflanzen arten aus in einem verschlossenen finstern »Orte. Regelmäßiger aber bildet die Natur, je näher »sie nach und nach wie zu ihrem Mittelpunkt gehet, un»ter einem gemäßigten Himmel. Folglich sind unsere und »der Griechen Begriffe von der Schönheit, welche von »der regelmäßigsten Bildung genommen sind, richtiger, »als welche Völker bilden können, die, um mich des »Gedankens eines neueren Dichters zu bedienen von »dem Ebenbilde ihres Schöpfers halb entstellet sind.« — Die Gesetze, nach welchen sich die menschliche Bildung klimatisch bestimmt, sind hiemit freilich noch nicht erschöpft. Die Beschaffenheit des Erdkörpers polarisirt sich nicht bloß nördlich und südlich, sondern auch östlich und westlich, und auch in dieser Rücksicht scheinen die schönsten Bildungen innerhalb einer gewissen Breite gefunden zu werden. So möchten auch in der südlichen Halbkugel, die vermöge der Polarität weit mehr Wasser als Land enthält, wo dieß Statt findet, z. B. auf den Südseeinseln, die schönsten Bildungen sich weit näher am Aequator finden, als in der nördlichen Halbkugel, u. s. w.

Genug, wo die Natur die menschliche Gestalt schön bildet, hat sie in derselben einen Stil, d. h. die Beschränkung der möglichen Mannigfaltigkeit beruht auf einem, der menschlichen Organisation inwohnenden, nicht ihr fremden Princip; der Charakter der Menschheit spricht sich da am reinsten aus. Es giebt also auch in der

menschlichen Schönheit etwas allgemein geltendes, wenn es schon von jenen manierirt gebildeten Nationen nicht anerkannt wird. Das darf uns nicht irren: machen es doch die Manieristen in der Kunst mit dem einfachen Stile der großen Meister eben so. Es begreift sich, daß Nationen, die aus einer solchen einseitigen, ihnen von der Natur aufgezwungenen National-Physiognomie nicht hinaus können, in der bildenden Kunst, deren höchster Gegenstand die menschliche Gestalt ist, keine sonderlichen Fortschritte machen mögen, auch gar keine Anmuthung dazu haben; daß hingegen dieselbe unter einer von dieser Seite so begünstigten Nation, wie die Griechen waren, ganz vorzugsweise gedeihen mußte. Man hat gewöhnlich die Gymnastik als eine Hauptursache von dem Flor der bildenden Künste bei den Griechen angesehen; mir scheinen vielmehr beide aus derselben Quelle hergeflossene Wirkungen zu seyn. Aus eben dem Grunde, warum die Griechen die Vollkommenheit der Plastik erfanden, mußten sie auch die Gymnastik erfinden, welche allen ihren Bewegungen die höchste Freiheit und Harmonie gab; sie halfen dadurch den stark angedeuteten Absichten der Natur nur nach.

XXII.

Schreiben an Goethe

über

einige Arbeiten in Rom lebender Künstler.

Im Sommer 1805.

Eine Nachricht von den jetzt in Rom lebenden Künstlern und ihren Arbeiten wird sich an die so lichtvolle Uebersicht von der Kunstgeschichte der letzten Epoche, welche Sie, mein verehrtester Freund, Winkelmann's Briefen zugegeben, vielleicht nicht unwillkommen anschließen. Nur Vollständigkeit kann ich dabei nicht versprechen: die Aufmerksamkeit des Reisenden ist in Rom unter so verschiedene Gegenstände vertheilt, und es geht so viel Zeit damit hin, sich erst über alles zurecht zu fragen, daß man leicht auch bedeutende Künstler übersehen oder versäumen könnte. Es hat bisher an einem Vereinigungspunkt für diesen Zweck gefehlt; ein Mangel, welchem jetzt durch eine jährliche Ausstellung abgeholfen werden soll. Der Pabst hat auf Canova's und Camoccini's Vorstellungen in einer Kirche am Corso ein

Local dazu bewilliget, und der wackere Canova hat seinen Gehalt zu dessen Einrichtung ausgesetzt, bis es in Stand gesezt seyn wird.

Außer der großen Bequemlichkeit für Fremde und überhaupt für alle Kunstliebhaber, kann dieß noch sonst manche gute Wirkungen haben, und in Rom dürften Ausstellungen zusammenkommen, wie schwerlich eine andere Hauptstadt Europa's, selbst Paris nicht ausgenommen, zu liefern im Stande ist; theils wegen des Zusammenflusses von Künstlern aus verschiedenen Ländern, theils weil sie sich dort in einer günstigeren Lage für freie Hervorbringung befinden als anderswo. Es ist gleichsam der poetische Theil ihrer Laufbahn, ehe die bürgerlichen Verhältnisse und manche andere Einflüsse sie herabstimmend berührt haben, weswegen es auch nicht selten begegnet, daß Künstler die in Rom erregten Erwartungen nachher nicht befriedigen.

Im übrigen Italien sind Ausstellungen, so viel mir bekannt geworden, nicht sonderlich üblich, und es dürfte wenig frommen, sie zu vervielfältigen. Eine in Mailand, den Krönungsfeierlichkeiten zu Ehren, veranstaltete Ausstellung, die ich auf der Rückreise sah, war wenigstens so beschaffen, daß sie mich über manches dieser Art in Deutschland erlebte sehr getröstet hat.

Canova hat vielleicht unter allen jetzt lebenden Künstlern in ganz Europa den ausgebreitetsten Ruhm und die ansehnlichsten Bestellungen. Dieß setzt ihn in den Stand, die äußerlichen Veranstaltungen zur Ausübung seiner Kunst ins Große zu treiben, was für den Bildhauer unendlich wichtig ist.

Seine kolossale Statue von Bonaparte ist im Marmor schon sehr weit vorgerückt, es fehlt ihr nur die letzte Hand. Sie ist nackt, die eine Hand hält einen Speer, die andere eine Weltkugel. In der Stellung und ruhigen Würde möchte dem Künstler der Pompejus im Palast Spada am meisten vorgeschwebt haben: mir scheint es eines seiner vorzüglichsten Werke. Der Kopf ist durch Gipsabgüsse schon auswärts bekannt, und unter allen Bildnissen Bonaparte's leicht das gelungenste, wenn man sich über den Grad und die Art von Aehnlichkeit bescheidet, welche eine kolossale Porträt-Statue haben soll. Andere Künstler haben sichtbar genug auf eine Aehnlichkeit mit Caesar hingearbeitet; bei Canova gräcisirt die Physiognomie vielmehr, und erregt den Gedanken an Alexander. Man sagte, die Büste sey in Frankreich für officiell erklärt worden, sie solle nämlich bei Münzen und dergleichen künftig zum Muster dienen. Es wäre wenigstens dankbar, seinen Abbildner als Lysippus anzuerkennen *).

Die Statuen für das Mausoleum der Erzherzogin waren eben fertig, und wurden eingepackt; der Künstler wollte zur Aufstellung nach Wien reisen. Dieß ist eine weitläuftige Composition, die, wo ich nicht irre, schon im Kupferstiche vorläufig dem Publicum mitgetheilt wor-

---

*) Dieser Umstand gab mir Veranlassung zu folgenden Epigramm auf Napoleon:

Tu viens de déclarer Canova ton Lysippe:
Mais qui te reconnait pour le fils de Philippe?

Anm. z. n. Abdruck.

den ist. Sie stellt einen feierlichen Zug vor, wie im Begriff in die Gruftpyramide einzutreten, um den Aschenkrug der Princessin beizusetzen. Eine weibliche Figur trägt die Urne, in trauernder Stellung darüber geneigt; die Wohlthätigkeit führt einen Greis herbei; Kinder schließen sich an; ein jugendlicher Genius lehnt sich trauernd auf einen Löwen, u. s. w. Die Gruppen sollen durch Blumengehänge mit einander verknüpft werden, welches nicht sehr plastische Mittel allerdings unentbehrlich seyn dürfte, um das Ganze einigermaaßen zusammenzuhalten. Der Anlaß zu zarteren Schönheiten und einer gewissen einschmeichelnden Weichheit, die Canova so gut in seiner Gewalt hat, ist mannichfaltig benutzt; der Genius in der That ein sehr anmuthiges Bild. Ueber die malerische Wirkung, auf welche es doch durchaus abgesehen ist, wird sich erst an Ort und Stelle urtheilen lassen. Aber in der Erfindung, die vermuthlich wegen ihrer Neuheit und des rührenden Eindrucks einer Leichenfeier am meisten bewundert werden wird, liegt eine unstatthafte Vermischung des Dargestellten mit dem Wirklichen. Es ist im Grunde dasselbe, was an dem widerwärtigen Grabmale zu Hindelbank bei Bern, wo die Mutter, mit ihrem Kinde im Arm, als auferstehend sich unter dem zerborstenen Leichensteine hervordrängt, so vielfältig gepriesen worden. Etwas ganz ähnliches ist der Tod als Skelett am Monumente Pabst Alexanders des Siebenten von Bernini, der die Decke des Sarges über sich mühsam in die Höhe schlägt, als ob er den Pabst mit Ungeduld in seinem Reich erwartete, was jetzt jedermann einverstanden ist, scheußlich

zu finden. Alles nur augenblicklich gültige Vorstellungen, Einfälle, die nun so versteinert worden. Diese Beispiele sind merkwürdig; sie beweisen, wie die Neueren bei dem Bestreben, die Alten in immer reinerem Sinn nachzuahmen, durch einen fast unwiderstehlichen Hang zur Täuschung, zur eigentlichen buchstäblichen Täuschung hingezogen werden. Bei der Sculptur, welche dieses Mittel ganz entschieden verwirft, ist dieß am auffallendsten. Oft ist es nur ein scheinbar geringes Schwanken über die von den Griechen nie verkannten Gränzen, was unsere neueren Künstler ganz aus ihrem eigenthümlichen Gebiete herauswirft. Hätte Canova das wirkliche Monument auf einem daran angebrachten Basrelief verkleinert, nebst dem eintretenden Leichenzuge, abgebildet: so würde ich den Gedanken untadelich und sogar sehr beifallswerth finden.

Eben vor meiner Abreise hatte er das Modell in Thon zu einer kolossalen Gruppe fertig: Theseus, der einen Centauren erlegt. Ein Werk von großem Umfange, denn es ist an 17 bis 18 Palmen hoch, und unten an der Base eben so breit. Man muß sich freuen, einen Künstler in der Lage zu sehen, so etwas ohne besondere Auffoderung unternehmen zu können; und man kann die Kunsterfahrenheit und die Vereinigung von Mitteln, welche auch nur zu einem mäßigen Gelingen erforderlich ist, nicht ohne Achtung bedenken. Ich meyne, daß dieses Werk die übrigen, welche Canova im Fache des Starken und Gewaltsamen versucht hat, sowohl den Hercules mit dem Lichas, als die beiden Faustkämpfer, bei weitem übertrifft. Am Hercules ist der

unverhältnißmäßige Kraftaufwand für eine so leichte That, und dann die gezwungene und verdrehte Art, wie er den Knaben schleudert, schon oft getadelt worden. Der Akt der beiden Faustkämpfer ist gemäßigter, weil sie eben in der Vorbereitung und Erwartung des Angriffes vorgestellt sind. Sämtlich aber haben diese Figuren, ungeachtet der angeschwellten Muskeln, statt derben Fleisches, etwas speckiges, was sie weichlich macht, und mir von einer mißverstandenen Nachahmung des Torso herzurühren scheint. Die Zeichnung des Theseus ist strenger, und die Stellung, wiewohl äußerst gewaltsam, frei und natürlich. Der Centaur ist schon durch die Ueberlegenheit seines Gegners mit dem Pferdeleibe auf den Boden niedergedrückt, (was den Vortheil hat, eine störende Stütze zu ersparen); und strebt nur mit den Hinterbeinen noch aufzukommen. Theseus, ihm gegenüber, hat ihm das eine Knie gegen den Menschenleib gestemmt, ihn mit der Linken bei der Gurgel gepackt, und die hoch erhobene Rechte hohlt aus, um ihm mit der Keule den Kopf einzuschmettern. Der Centaur greift mit seiner Rechten abwehrend an Theseus Arm, die andere ist krampfhaft mit gespreizten Fingern auf den Boden gedrückt, und schien mir unverhältnißmäßig groß, wenn man auch der rohen Natur des Halbthieres noch so viel zugiebt. Dem Theseus dient kein Baumstamm oder dergleichen etwas zur Stütze, sondern ein vom linken Oberarm herunterhängendes, wie vom Winde oder der Bewegung gegen den hinten ausgestreckten Fuß zurückgetriebenes Gewand. Dieses schon einmal beim Perseus angebrachte Mittel scheint hier nicht besonders

glücklich: eine so schwerfällige Drapperie müßte durch die heftige Bewegung längst herunter gefallen seyn, oder ihr hinderlich werden. Doch vermisse ich an der Behandlung eher Schonung als Kraft. Der eingedrückte Leib, die zugepreßte Gurgel des Centauren sind peinlich anzusehen. Ein Kampf, so dargestellt, daß das Erliegen des einen Theils unmittelbar vorhergesehen wird, ist ein grausamer Gegenstand, wofern es nicht ein Ungeheuer ist, welches erliegt. Ein Griechischer Künstler hätte daher vermuthlich die menschliche Hälfte der Centauren-Natur mehr dem Anblicke entzogen, und den Angriff auf die thierische gerichtet seyn lassen.

Einen Palamedes, das Gegenstück zu dem Perseus, der im Pio-Clementinischen Museum in der Nische des Apollo von Belvedere aufgestellt ist, eben so kalt und fade wie dieser, aber noch steifer, indem er das Schwert mit den an der Scheide verzeichneten Ziffern, welche ihn charakterisiren sollten, am Arme hielt, wie unsere Soldaten ihr Gewehr, habe ich noch vor seinem Untergange gesehen. Er hat sich selbst gerichtet. Eine ungewöhnlich starke Ueberschwemmung der Tiber zu Anfang des Jahres hatte auch in der Werkstätte des Künstlers große Verwüstung angerichtet; die Bretter, welche dieser Statue zur Unterlage dienten, waren gefault, ohne daß man es bemerkt hatte; geraume Zeit nachher stürzte Palamedes um, und hätte beinahe an seinem daneben stehenden Meister ein Parricidium verübt.

Bei der Vergleichung der sämtlichen so verschiedenartigen Werke Canova's unter einander glaube ich einen Widerstreit zwischen seiner natürlichen Rei-

gung und dem durch den Anblick der Antike erregten Wetteifer zu bemerken. Jene ohne diesen hätte ihn vielleicht ganz auf den Abweg des Sentimentalen geführt. Zur Bestätigung führe ich ein in Venedig befindliches Jugendwerk an, Dädalus und Icarus, wo er in dem über die Maaßen verschrumpften Alten das: Et pariae tremuere manus, hat ausdrücken wollen; der Knabe hingegen mit eitler Selbstgefälligkeit sich nach den angebundenen Fittigen umsieht. An einer büßenden, etwas abgehärmten Magdalena, mit hängenden Haaren, auf ihren Beinen wie vom Knieen ausruhend, und in beiden Händen ein quer über die Schenkel gelegtes Kreuz haltend, welche eben in Marmor ausgeführt ward, fand ich einen Rückfall in dieselbe Manier. Das Empfindsame in der Erfindung zum Monument der Erzherzogin habe ich oben bemerkt. In den Werken, wo der Künstler nach dem Vorgange der Alten das kräftigste körperliche Leben hat ergreifen wollen, ist er, eben weil ihm dieses fremd war, ins Empörende und Schonungslose ausgeschweift. Die Sculptur sollte kaum ein Rehböckchen so übel behandeln, als in der Gruppe des Hercules dem mit dem Kopfe zur Erde hängenden, an einem Beine und den Haaren geschleuderten kleinen Lichas widerfährt. Den beiden Faustkämpfern kann nichts Schlimmeres begegnen, als wenn man ihre gelehrte Bedeutung erklärt. Denn wie kann man sichs denken, daß der eine dem andern mit einem Faustschlage den Bauch aufreißen will, ohne sich mit Schauder wegzuwenden? Die glücklichste Mittelclasse machen diejenigen Werke aus, welche Schönheit der Formen in er-

ster Jugendlichkeit darbieten: der Genius auf dem Grabe des Pabstes Rezzonico und an dem der Erzherzogin, Venus und Adonis in Neapel, Hebe (nur etwas zu tänzermäßig), und besonders die berühmte Gruppe von Amor und Psyche. Doch auch diese unterscheidet eine gerührtere, schmachtendere Zärtlichkeit von ähnlichen Darstellungen der Alten, bei denen das sinnliche Gefühl der blühenden Glieder solche Figuren wie mit berauschender Lebensfülle durchströmt und durchathmet.

Ich habe einen vortrefflichen Alterthumskenner sagen hören, Canova's Manier sey bei aller anscheinenden Aehnlichkeit weiter vom Stil der Antike entfernt, als die Manier des Bernini. Die Rechtfertigung dieses Urtheils will ich keineswegs über mich nehmen, doch wird es weniger befremden, wenn man es gehörig versteht. Freilich kann die Flamänderei des Bernini niemals wieder kommen, und unser Zeitalter fodert, statt jener unverhohlen lüsternen Reize, die Bestechung sittsamerer Weichlichkeit. Doch, wenn wir gerecht seyn wollen, können wir diesem ausschweifenden, aber reichen Geiste eben so wenig die Erregung zarterer Rührungen, als die Erfindung sinnreicher Gedanken absprechen, nur daß er damit fast immer seine Kunst aus ihrer Sphäre hinausrückte, wovon hier eben die Rede ist. Wenn Bernini die Finger des Pluto sich ganz in das weiche Fleisch Proserpinens eindrücken läßt, so ist diese Entstellung der Form, dem Schein des Lebens zu gefallen, allerdings nicht sonderlich plastisch. Aber ist es viel anders, dem Fleisch eine gelbliche Wachstinte zu geben, dagegen

die Drapperie im starren Weiß des Marmors zu lassen, damit sie ungefähr wie feine Wäsche gegen eine weiße Haut absteche? Elastische Weichheit ist doch eine Eigenschaft, welche die Plastik mit andenten soll, und nur das Uebermaaß ist tadelnswerth; die Nachahmung der Fleischfarbe hingegen nähert sich den Ansprüchen der Wachsfiguren. Man führe hiegegen nicht etwa die vergoldeten Haare, die goldenen, oder aus verschiedenem Stein verfertigten Gewänder u. dgl. an antiken Statuen an: es war damit keineswegs auf täuschende Nachahmung abgesehen, sondern es sollte bloß eine Andeutung seyn, daß die Nachbildung in eine andere Sphäre übergehe.

Das vielfältige Schwanken im Gange der neueren Bildhauerei ist unstreitig daher entstanden, daß, nach Anerkennung der Antike als Kanon, die Bestrebungen nach Unabhängigkeit von ihr sich immer unter anderen Verkleidungen wieder eingestellt haben. Wäre eine eigenthümlich moderne, und dennoch ächte Bildhauerei möglich, so hätten die Florentiner sie gewiß erfunden, deren Schule, von Donatello und Ghiberti an, die vortrefflichsten Bildner in Erz und Stein aufzuweisen hat. Allein da selbst das, was Michel Angelo geleistet, nur persönliche Ausnahme geblieben ist, und keine neue Bahn gebrochen hat: so wird wohl jeder künftige Versuch nur von neuem darthun, daß hier kein anderer Weg übrig bleibt, als sich ganz an die Alten in der Wahl der Gegenstände sowohl, als in dem Geist der Behandlung anzuschließen, und auf ihrem eigenen Boden mit ihnen zu wetteifern.

Ich freue mich, einen jungen Künstler nennen zu

können, der, mit den herrlichsten Anlagen begabt, diese Laufbahn betritt; und den wir uns gewissermaaßen zueignen dürfen, da er, wiewohl eine Däne von Geburt, wie ein Deutscher unsere Sprache redet, und ganz Deutsche Bildung besitzt. Es ist Thorwaldsen. Vor einigen Jahren war er schon im Begriff, Rom zu verlassen, ohne seine eignen Kräfte kennen gelernt zu haben, und ohne Andern bekannt geworden zu seyn, als das Modell eines Jasons über Lebensgröße, das er unternahm, die Aufmerksamkeit aller Künstler und Kenner in der vortheihaftesten Art auf ihn richtete. Seitdem haben sich die Bestellungen so angehäuft, daß in seiner Werkstätte vier Statuen in Marmor in der Arbeit waren, verschiedene Copien antiker Köpfe und Brustbilder nach dem Leben nicht zu erwähnen.

Thorwaldsens Jason ist in der That des Bildes würdig, das uns Pindar von ihm entwirft, wie er, der schönste der Menschen, zu seinem fast erblindeten Vater hineintritt, und ihn mit Freude überschüttet. Er hat über dem linken Arm das Vließ hängen, in der Rechten den Speer, den Helm auf dem Haupte, übrigens ist er nackt. Durch die edle Gestalt ist ruhige gleichgewogene Kraft ohne Anstrengung hingegossen; in der Stellung ist eine, ich möchte sagen, gymnastische Grazie; und in dem Ausdruck der ganzen Figur liegt jene stolze Unbekümmertheit, jenes dem heroischen Zeitalter eigene Unbewußtseyn der Größe und Vortrefflichkeit.

Vier kleine Statuen, etwa zwei Drittel Lebensgröße, die eine gemeinschaftliche Bestimmung haben:

ein Bacchus, ein Ganymedes, eine Venus und ein Apoll, hat der Künstler dem gemäß entworfen. Der Apoll ist als der Musengott vorgestellt, aber auf eine Art, wie wir, so viel ich weiß, keine antike Statue haben. Er hält mit der linken Hand die Leyer über dem Dreifuß, in der Rechten das Plectrum, er ist nach dieser Seite herumgewandt; man sieht deutlich in dem etwas gesenkten Haupte das Nachsinnen, und daß er schon gespielt hat, und ausruhend auf neue Lieder sinnt. Der Kopf hat am meisten Aehnlichkeit mit dem schönen im Palast Giustiniani, der einen so geistigen schwermüthig sinnenden Ausdruck hat, und dessen Stirn von der weit vorgehenden Haarschleife anmuthig beschattet wird. Die Venus hält den Apfel mit einer etwas zu gesuchten Zierlichkeit der Stellung in die Höhe, was vielleicht schwer zu vermeiden ist, wenn man nicht geradezu die Mediceische Venus wiederhohlen will. Doch ist sie in den Formen, besonders vom Rücken her, von ungemeiner Schönheit. Ein Basrelief, die Wegführung der Briseïs vom Achilles, beweiset, daß Thorwaldsen auch im dramatischen Theile der Kunst in den Geist der Alten eingedrungen ist, und Pathos und Ruhe weislich zu vertheilen versteht. Nur der Schmerz des Achilles ist zu convulsivisch ausgedrückt, nicht dem Homer gemäß; dieß ist die einzige mir bekannte Figur von ihm, die einen modernen Anstrich hat.

Als Gegenstück des Hercules und Lichas von Canova, der in der Villa des reichen Kaufmanns Marchese Torlonia aufgestellt werden soll, hat dieser (solchergestalt der Ghigi unserer Tage) bei Thorwaldsen eine

kolossale Gruppe bestellt, mit freigelassenen Wahl des Gegenstandes, über welche der Künstler noch nicht mit sich einig war. Vielleicht unternimmt er ebenfalls einen Centaurenkampf. Die Zusammenstellung wird in jedem Fall sehr merkwürdig seyn.

In der Französischen Akademie studiren fünf Bildhauer: Marin, Mouton, Calamare, Milhomme und Dupaty. Alle haben Verdienst, der schwächste darunter ist vielleicht der letztgenannte, ein Sohn des durch Briefe über Italien bekannten Präsidenten Dupaty. Nur als Beispiel fehlgegriffener Wahl und Behandlung führe ich einen Philoktetes von ihm an, der das wunde Bein auf einen Felsen stützt, und schmerzlich darauf heruntersieht. Es leidet keinen Zweifel, daß sich Philoktetes, wund, hinkend, ermattet vom mühseligen Gehen, mager und mit wüstem Haar, sehr unglücklich, ja bejammernswürdig vorstellen läßt. Aber es fragt sich nur, ob es rathsam ist, wenn nicht der Ausdruck der Seelengröße im Dulden Ersatz dafür darbietet; und das ist hier nicht der Fall, denn Philoktetes erscheint nothwendig ganz niedergebeugt: nur der Tragiker kann uns seine heldenmüthige Ausdauer zeigen, und wie er sich nach überstandenem Anfalle der Schmerzen wieder ermannt.

Bedeutende Meisterschaft in der Zeichnung und Gruppirung bewies das Modell eines Theseus, der eine besiegte Amazone entführt, in Lebensgröße, von Mouton. Solche Gegenstände, wenn sie nicht als lüsterne Bilder behandelt werden dürfen, wie zwischen Faunen und Nymphen, sind mißlich, und Berninischen Motiven ausgesetzt: denn ergiebt sich die weibliche Figur in ihr

Schicksal, so bedurfte es keiner Gewalt; das gewaltsame Sträuben macht meistens ihre Lage nur noch schlimmer. Der Künstler hat sich geschickt genug herausgeholfen. Die Amazone scheint muthlos über den Verlust ihrer Waffen, sie sitzt abgewandt auf der linken Schulter des Helden, der mit einem Gemisch von Zärtlichkeit und Kühnheit, zugleich besorgt seinen Raub zu sichern und ihn doch nicht zu verletzen, im Fortschreiten nach ihr umschaut, und mit der Rechten eine ihrer Hände hält; sein linker Arm um ihr Bein geschlungen, ist etwas gewagt, doch erregt dieß in der edlen Behandlung keine unwürdigen Nebengedanken. Die Gruppe ist für die Betrachtung von allen Seiten künstlich geordnet.

Vorzüglich haben mir die Arbeiten von Marin gefallen. Eine stehende nackte Venus oder Nymphe, die, wie aus dem Bade gekommen, mit emporgehobenen Händen ihre Haare trocknet und ordnet, ist von sehr schönen Formen, und voll natürlicher Grazie in der Stellung. Liebliche Naivetät ist der Charakter einer ebenfalls nackten sitzenden jugendlichen Heldenfigur. Daß es den Attributen nach Fenelons Telemach, und nicht der Telemachus der Odyssee seyn soll, muß man einem Französischen Künstler zu Gute halten. Schon völlig im Marmor ausgeführt war ein Basrelief zum Denkmal einer Frau von Beaumont, Tochter des Ministers Montmorin, die nach dem Verluste aller ihrer nächsten Verwandten (zum Theil als Opfer der Revolution,) in Rom starb. Auftrag und Gedanke dazu ist von ihrem Freunde Chateaubriand. Die Sterbende ist auf ihrem

Lager vorgestellt, sie deutet mit der einen Hand hinauf, über ihr sind in fünf runden Vertiefungen flach gehaltene Profile des Vaters, der Brüder u. s. w. angebracht; um anzudeuten, daß diese Trauer die Ursache ihres Todes gewesen, stehen in dem Raume dazwischen die Worte: Quia non sunt*). Kleinere Inschriften im Kreise um die Bildnisse herum sollten, nebst den Namen der Personen, die Zeit und Art ihres unglücklichen Todes anzeigen, es traten aber andere als künstlerische Bedenklichkeiten hiegegen ein: vielleicht zum Vortheil des Werkes, worin so viel Schrift den reinen Eindruck der figürlichen Darstellung stören müßte. Es wäre vortheilhafter gewesen, durch Cypressenguirlanden und andere um die Medaillons angebrachte Sinnbilder im Allgemeinen sie als Bildnisse Verstorbener zu bezeichnen. Auch die als Worte der Sterbenden eingemischte Schrift will ich nicht gegen die strengen Kunstregeln vertheidigen: doch hat der Gedanke etwas einfach Rührendes, und man erkennt darin den eben so gefühlvollen als geistreichen Verfasser des Génie du christianisme. Der Künstler hat mit Zartheit ausgeführt, die Gebehrde ist sprechend, und die Ermattung des Hinsterbens ohne Entstellung ausgedrückt. Dieß Monument soll in einer Capelle der Kirche S. Luigi de' Francesi, dem des Cardinals Bernis gegenüber, aufgestellt werden.

---

*) Diese, freilich nicht in classischem Latein abgefaßte, Inschrift ist aus der Vulgata Jerem. XXXI, 15. entlehnt, als eine Anspielung auf die Wehklage der Rahel um ihre Kinder.

Ich gehe zur Malerei über. Unter den Italiänischen Künstlern hat sich Camoccini, ein liebenswürdiger, noch sehr junger Mann, als Historienmaler ausgebreiteten Ruf erworben, und bekleidet die Stelle eines Malers der Peterskirche. Was Correctheit im besseren Sinne zu heißen verdient, muß man ihm in ausgezeichnet hohem Grade zugestehen. Seine Zeichnung ist bestimmt und richtig, der Charakter der Figuren edel, das Colorit kräftig und heiter ohne Härte, die Drapperien sind wohl verstanden, und die Farben der Gewänder gut gewählt, das Costum ist gelehrt beobachtet, auch die Gruppirung meistens glücklich; endlich, was die Composition im Ganzen betrifft, so ist sie schicklich und mit gründlich überlegten Motiven entworfen. Unter allen diesen Vorzügen spürt man freilich eine etwas sparsame Ader der Erfindung; ein Mangel, welchem der Künstler durch unablässige Studien jeder Art abzuhelfen bemüht ist. Vollendet habe ich von ihm ein großes Gemälde, den Tod der Virginia, gesehen. Die Ermordung des Caesar, ein Gegenstand, den er schon einmal im Großen ausgeführt, wurde jetzt von ihm mit kleinen Figuren gemalt. Dann für die Peterskirche Christus mit dem ungläubigen Thomas. In der Ermordung Caesars will ich nur als Beispiel von feiner und richtiger Charakteristik die Art bemerken, wie Cassius und Brutus contrastirt sind: wie jenen Wuth und persönlicher Haß beseelt, dieser aber, abgewandt, gleichsam Scham über die nothwendige Handlung empfindet. Eben so schön ist es, daß die sterbende Virginia noch aus kindlicher Gewohnheit das Gewand ihres Vaters faßt. Die Architectur, welche

hier das Forum verziert, ist freilich ein starker Verstoß gegen das Costum, was ich nicht als Tadel anführe, sondern bloß, um bemerklich zu machen, daß selbst diese gelehrten Beobachter des Costums und der historischen Wahrheit, die sich nicht erlauben würden, Caesarn anders als nach seinen Büsten abzubilden, durch die Erfodernisse ihrer Kunst zu Abweichungen genöthigt werden. Diese zu prächtige Architectur schien mir aber auch gegen die Perspective zu fehlen, indem die Gebäude, gegen sehr entfernte und abgeschwächte Gruppen des Volks vor ihnen, zu nahe herantreten.

Aus dem Gesagten wird die Verwandtschaft der Werke Camoccini's mit der neuesten Französischen Schule (auch in der Wahl der Gegenstände, worauf ich nachher zurückkommen werde) schon einleuchten. Er hat nur mehr natürliche Harmonie, und eine gewisse südliche Milde vor ihr voraus. Daß diese Wendung des Talents nicht bloß zufällig sey, sondern vom Geiste des Zeitalters veranlaßt werde, wie ich weiter unten zu entwickeln versuchen will, bestätiget unter andern das Beispiel Benvenuti's, eines Malers von ungefähr gleicher Stärke mit Camoccini, der jetzt in Florenz lebt, und ganz denselben Weg, wie der letztgenannte, eingeschlagen hat.

Von Landi rühmte man ein auswärts befindliches Kirchenstück. Ich habe von ihm nur eine liegende weibliche Figur gesehen, nach der Idee der sogenannten Venus-Bilder von Tizian, die aber das Unglück hatte, bei der beabsichtigten Lüsternheit kalt und geleckt ausgefallen zu seyn. Sonst ist er ein geschätzter Porträtmaler. Doch glaube ich

nicht, daß Rom unter den Italiänischen Künstlern in diesem Fache einen aufzuweisen hat, der es dem Appiani in Mailand gleich thäte. Von diesem sah ich das Bildniß Monti's, des anerkannt ersten unter den jetzt lebenden Italiänischen Dichtern; äußerst charakteristisch belebt durch den begeisterten Blick, womit er seinen hinreißenden Vortrag der Poesie begleitet.

An Malern ist die Französische Akademie nicht so reich als an Bildhauern. Guerin hielt sich in Rom auf, war aber mehr mit dem Studium fremder, als der Hervorbringung eigener Werke beschäftiget. Doch hatte er ein idyllisches Bild nach unserm Geßner angefangen, wo eine Hirtin zwei jungen Hirten, die neben einem Grabmale sitzen, die Geschichte des Mannes erzählt, dessen Andenken es gewidmet ist. Ländliche Einfalt, Unschuld und Grazie auszudrücken, ist dem Künstler in der That sehr gut gelungen. Dabei eine wahrhaft malerische Behandlung, in dem mannichfaltigen Grün, der Wirkung der Schlagschatten, und den unter die Bäume, worunter die Hirten sitzen, durchspielenden Sonnenstrahlen. Ich gestehe, daß mir dieses Bild von Guerin's Talenten einen vortheilhafteren Begriff gegeben hat, als der Kupferstich nach seinem so gerühmten Marcus Sextus, welcher auf den ersten Blick allerdings einen starken Eindruck machen kann, aber die Prüfung nicht aushält. Die beiden Hauptfiguren durchschneiden sich unangenehm in rechten Winkeln, die Beleuchtung mit dunkeln Massen und weißen Rändern, und nicht gehörig begründeten grellen Reflexen, ist erkünstelt und unrichtig, und die starre Unbeweglichkeit des Schmerzes

im Marcus Sextus von dem schon nicht sonderlich zu rühmenden Ugolino des Reynolds entlehnt.

Harriet, ein junger talentvoller Mann, hatte ein ungeheuer weitläuftiges Gemälde von Horatius Cocles angefangen, und zwar verdient die Art, wie er daran arbeitete, erwähnt zu werden, weil es die von David in seiner Schule eingeführte seyn soll. Er hatte nicht alles gleichmäßig angelegt, um mit wiederhohlter Rückkehr zu den verschiedenen Theilen sie gemeinschaftlich der Vollendung entgegenzuführen, sondern er malte jede einzelne Figur gleich ganz aus, ehe er das übrige angefangen, und hatte so eben das unterste Stockwerk, oder die unterste Menschenschichte seines Bildes fertig, die den Rückzug einiger Römer über den Fluß durch Schwimmen oder in Kähnen vorstellt. Ich habe über die Wange eines im Kahn sitzenden Soldaten eine Thräne des Unwillens und der Scham über seine gezwungene Unthätigkeit derb und rund herabrollen sehen, während Horatius Cocles, dem zu Ehren sie fließt, nur noch in ein paar Kreidestreichen oben auf der grundirten Leinwand existirte. Es ist fast lustig zu denken, wie weit dieses isolirende Verfahren im Vertrauen auf praktische Fertigkeit und vorläufiges Berechnen getrieben werden könnte; die Augen einer Figur werden vielleicht schon den vollen Ausdruck einer Leidenschaft zeigen, während der Mann erst noch seine Nase erwartet. Seyen die ausdrückenden Gebehrden der einzelnen Figuren noch so gut ersonnen, so wird ihnen das Gleichgewicht gegenseitiger Beziehung und das unmittelbare Eingreifen fehlen, so wie einer Scene auf dem Theater, wo jeder

Schauspieler gut für sich, aber ohne Rücksicht auf die anderen spielt. Vom Colorit will ich gar nicht einmal reden: jedermann weiß, wie das Auge alle Farben relativ beurtheilt, und wie eine, allein betrachtet, energische Tinte durch eine andere abgeschwächt wird, wie sie sich wechselweise hell oder dunkel machen. Und welche Abstraction gehört dazu, z. B. Reflexe von einem noch nicht vorhandenen Gegenstande mitzumalen! Man führe nicht das Verfahren beim Frescomalen an, denn die gründlichen Meister haben dabei nie anders, als nach Cartons gearbeitet, und dann würde sich die Oelmalerei durch Nachahmung dieses Verfahrens eines ihrer eigenthümlichsten Vorzüge entäußern, der in der unmerklicheren Verschmelzung der Tinten und in der sanfteren Haltung liegt. Die eben beschriebene Methode ist merkwürdig, weil sie ein Beispiel giebt, wie den Franzosen der Begriff allseitiger und unendlicher Wechselbestimmung in einem Kunstwerke fehlt. Sie sind in der Naturwissenschaft, wie in der Kunst, ausschließend für den Mechanismus, und eigentliche Antiorganiker.

Uebrigens hat Harriet Bestimmtheit und Nachdruck in der Zeichnung, Fülle und Kühnheit in der Erfindung, und er geht mehr auf das Starke und Mächtige, als Camoccini. Nicht leicht wird sich das Französische Kunstbestreben von einer vortheilhafteren Seite zeigen können, als an solch einem Beispiele; so wie man hingegen an dem Entellus eines andern Zöglinges der Akademie die Caricatur davon sah. Entellus, riesenmäßig, überherkulest den Herkules; der verwundete Dares, der weggeführt wird, erscheint wie ein Kind dagegen, wie-

wohl ohne Abschwächung, welche die Ferne bezeichnete; das Fleisch von beiden ziegelroth; der Stier, den Entellus eben erschlagen will, ist mit einem fast kaiserlichen Purpurmantel verziert, und da er in der Verkürzung hat vorgestellt werden sollen, gräulich verzeichnet; alles das ohne Luftperspective und andere Erfodernisse der Malerei. Eben so entsetzlich für die Augen, ich weiß nicht, ob mit Entschädigung für den Geist, war eine Lucretia von einem jungen Spanier, Namens Materassi, der, von Paris kommend, sein Werk im Palast des Spanischen Gesandten ausgestellt hatte. Das Fleisch war grünlich bronzirt, die Gewänder eben so viele starre Flecken von verschiedenen Farben in dem Bilde; die pathetischen Motive wurden dem Zuschauer schülerhaft zugezählt: alles dieß mit großen Ansprüchen auf einen strengen heroischen Stil, welcher Harmonie und dergleichen gemeine Reize verschmäht.

Auch in solchen verunglückten Hervorbringungen wird man jedoch, wie mich dünkt, noch mehr Gehalt erkennen, als in den charakterlosen Manufacturwaaren der Englischen Schule, in der eigentlich die Nebler und Schwebler zu Hause sind. Mir scheint die Richtung der Französischen Schule, im Ganzen genommen, das Resultat von dem Anstoße zu seyn, welchen Mengs und Winkelmann dem Studium der Kunst gegeben, nebst der Art, wie der besondere Nationalcharakter diese Einwirkung modificiren mußte. Dieß könnte befremden, weil es unstreitig das neulich aufgekommene Bestreben nach Bestimmtheit und Strenge ist, was unsern Mengs in den Schatten zurückgedrängt hat, und Schuld ist, daß er

vielleicht noch unter seinem Werth geschätzt wird. Eine nähere Entwickelung wird es vielleicht einleuchtend machen.

Zuvörderst ist es unläugbar, daß es den Franzosen mit der Sculptur weit besser gelingt, als mit der Malerei. Die eingeschärfte Nachahmung der Antike, welche in dieser so viel Unheil angerichtet, konnte dort nur heilsam wirken. Auch ist die Sphäre des Bildhauers beschränkter, und wenn einmal gewisse Maximen begriffen sind, und sich fest eingeprägt haben: so ist er den Verirrungen weniger ausgesetzt. Auf den Theil, welchen die Malerei mit der Sculptur gemein hat, die Zeichnung, haben die Franzosen die größte Sorgfalt gewendet, und wenn man bedenkt, wie es damit vor David beschaffen war, sehr beträchtliche Fortschritte gemacht. Colorit und Helldunkel sind mehr das Musikalische in der Malerei; und für das Musikalische fehlt es dieser Nation sowohl in der Musik selbst, als in der Poesie, gänzlich an Sinn.

Winkelmann betrachtete die Schönheit mit hoher Begeisterung; Mengs wollte sie mit malerischem Zauber umkleiden, daher seine beabsichtigte Vereinigung des Correggio mit der Antike. Ein scharfer sondernder Verstand faßt von der Schönheit hauptsächlich die Seite, die sich unter seine Gerichtsbarkeit ziehen läßt: also Vollkommenheit des Baues und Bedeutsamkeit der Lineamente. Hierin läge also nur allgemeines und nichts national eingenthümliches. Allein die Franzosen sind ein Volk, dessen Existenz gar sehr der äußeren Erscheinung zugewandt ist. Das Talent, ihre Person mit

Anstand und gefällig darzustellen, wird man ihnen nicht absprechen: daher ihre Vorzüge in der Schauspielerkunst, und ihre unbestrittene Ueberlegenheit in der Tanzkunst. Eben dieß macht einzig ihren Beruf für die bildende Kunst aus. Der Ausdruck in ihren dramatischen Gemälden hat Energie und Gewandtheit, nur fehlt es an Innerlichkeit, an tiefem Gemüth.

Aber die Lehre von Winkelmann und Mengs, Schönheit und das Idealische sey der Hauptzweck der bildenden Kunst, muß unfehlbar auf die Wahl mythologischer Gegenstände, und auf Behandlung der christlichen, wenn sie aufgegeben wird, im Sinne jener führen; und dennoch sehen wir, daß die Franzosen und die ihrem Geiste verwandten Kunstgenossen mit Vorliebe historische Gegenstände, besonders Römische, wählen. Dieß erklärt sich sehr gut daraus, daß sie die Poesie und Kunst fast immer rhetorisch ausüben, d. h. durch etwas anderes zu wirken suchen, als durch Poesie und Kunst allein. Auf religiöse Stimmung ist aber weder bei dem Künstler noch bei seinen Zuschauern zu hoffen; die klassische Mythologie erscheint fade und abgenutzt, wenn man sie nicht durch tiefere Symbolik neu zu schaffen weiß. Was verspricht also eine mächtigere Wirkung, als das Andenken großer wirklich geschehener Thaten, politische Würde, patriotische Gesinnungen? Welches alles die Malerei freilich nur sehr mittelbar andeuten kann. Ueberdieß kann die Darstellung der Römischen Geschichte leicht ins Declamatorische gewandt werden, weswegen sie in den Schulreden so beliebt ist. Die Französische Kunst hat sich von jeher, abwechselnd mit dem Ge-

schmack der Putzzimmer, nach dieser Seite geneigt. Le Brun erzählte die Thaten Alexanders des Großen ungefähr in dem pomphaften Tone seiner Geschichtschreiber; Poussins Tod des Germanicus u. s. w. sind bekannt. Auch die gelehrte Genauigkeit im Costum, die schon der letztgenannte beabsichtigte, ist keineswegs die poetische Wahrscheinlichkeit, sondern die Foderung eines von Fantasie entblößten Verstandes.

Endlich ist Ehrgeiz weit häufiger die Triebfeder der Französischen Künstler, als Liebe zur Sache; und wo dieß der Fall ist, muß alle Geschicklichkeit und Wissenschaft eben da endigen, wo die innersten Mysterien der Kunst anfangen, welche sich nur einer liebevollen Begeisterung offenbaren.

Unter den Deutschen Malern fange ich mit Angelica Kaufmann an, die immer noch mit heiterem Sinn und ungeschwächten Kräften in ihrer Sphäre thätig ist. Ihre Porträte genießen den gewohnten Beifall: sie sind lebhaft colorirt, mit Geschmack gekleidet, und ähnlich, wiewohl mit einer gefälligen Abglättung des charakteristischen, wie sich unsere Zeitgenossen gern abgebildet sehen, da sie nicht gerne durch zu viel Charakter beleidigen wollen. In ihren Compositionen ist ein Wiederschein poetischer Ideen, freilich ungefähr wie der des Sonnenlichtes im Monde, keusch und rein, aber nicht zu hell leuchtend, und noch weniger erwärmend. Es könnte lehrreich seyn, an ihren Werken den doppelten Einfluß einer mitgetheilten Richtung auf das Idealische und auf dichterische Unabhängigkeit, und dann der Bedürfnisse eines romanliebenden und empfindsamen Zeitalters

zu entwickeln. Denn oft sind Hervorbringungen des Geistes bedeutender durch das, was sie veranlaßt und bestimmt hat, als an sich selbst.

Einen vortrefflicher jungen Maler, Schick, aus dem Würtembergischen, nenne ich recht im Gegensatze mit den obigen Bemerkungen über die Französische Schule. Er hat zwar in Paris studirt, sich aber von allem dortigen Einflusse losgemacht, und geht seinen eignen Weg. Man sieht es seinen Werken gleich an, daß seine Neigung ihn mit fruchtbarer Betrachtung zu Raphael und den anderen alten Meistern gewendet, und man spürt eine wohlthätige Beruhigung nach dem Gelärme der neumodischen Rhetorik. Sein Fleiß besteht nicht in der Qual des Modells, der Befragung des Gliedermanns über jede Falte u. s. w., sondern es ist die beharrliche Wirksamkeit einer mit malerischem Stoffe angefüllten Phantasie, welche das in der Natur mit Liebe empfangene mit gleicher Liebe nachzubilden strebt. Seine Zeichnung ist richtig und männlich, ohne übertriebene Härte; der Ausdruck seiner Figuren niemals vorlaut, sondern bescheiden und innig; seine Fleischfarbe ist wahr, was auch unter den gerühmten Coloristen unserer Zeit ein seltener Vorzug ist; in den Gewändern hat er sich besonders die Logen Raphaels zum Muster genommen, wo die Annahme schillernder Stoffe von der Verbindlichkeit entledigt, durch starre Massen der Hauptfarben das Auge störend auf einzelne Theile zu ziehen; sein Colorit blendet nicht durch starken Auftrag und auffallende Gegensätze, sondern es ist zwar heiter und kräftig, aber in sanfter Harmonie. Seine Verfahrungsart ist gerade die

umgekehrte von der des Harriet: er kehrt wiederhohlt zu den verschiedenen Theilen seines Gemäldes zurück, läßt sich selbst nach dem jedesmaligen Eindruck bestimmen, und stimmt nicht nur die Tinten nach einander, sondern auch in Anordnung, Stellung, Bekleidung und den Zügen der Figuren macht er eine Menge pentimenti. Er hatte bei meiner Abreise von Rom eine große Composition, Noah's erstes Opfer, der Vollendung nahe gebracht. Ich kann nicht umhin, an diesem Beispiele die Vortrefflichkeit der biblischen und überhaupt der christlichen Gegenstände im Vorbeigehen zu berühren, die mir für die Malerei eben so ewig und unerschöpflich scheinen, als die der klassischen Mythologie es für die Sculptur sind, ja in ihrer geheimnißvollen Heiligkeit noch unergründlicher. Welch ein umfassendes und bedeutsames Bild des menschlichen Lebens stellt uns Noah's Austritt aus der Arche vor! Das Ende einer zerstörenden Naturrevolution, womit überall die Geschichte anhebt; das Familienleben, und darin der Staat im Keime; das väterliche Ansehen auf Erden als der Wiederschein des göttlichen; ein Altar das erste Gebäude; Gebet und Opfer, als die Grundlage der Religion, und in der verheißenden Erscheinung der Gottheit das Sinnbild aller Offenbarung; auf der andern Seite das Verhältniß des Menschen zu der ihm zugeordneten Thierwelt, als überlegene Vorsorge und Herrschaft, aber ohne die Natur in der freudigen Freiheit und Mannichfaltigkeit ihrer Hervorbringungen zu stören; endlich die weite Aussicht auf Land und Meer, als den künftigen Schauplatz menschlicher Thätigkeit. Ich kann den Künstler nicht

stärker loben, als wenn ich sage, daß er diese Würde und sinnbildliche Fülle seines Stoffes gar wohl gefühlt, und alles, ohne doch methodisch zu werden, gehörig angedeutet hat. Hier kommt auch einmal, zur Erquikkung des Gemüths, die aus unseren heutigen Gemälden gänzlich verschwundene Andacht wieder zum Vorschein. In den Engeln ist dieses Gefühl voll ätherischer Glut; in den Menschen nach Maaßgabe des Alters und Geschlechtes inbrünstiger oder resignirter, ehrerbietiger oder kindlich zutraulicher. Die zwei ältesten Söhne sind eben noch mit dem Schlachten des Widders beschäftiget, ein liebliches junges Weib reicht Früchte auf den Altar: diese sind noch nicht von der Erscheinung hinter ihnen getroffen worden; die zarteste von den Frauen, leichter als die anderen gekleidet, kniet mit ihrem Gatten hinter ihr, von der Glorie geblendet; die älteste Tochter wird von ernsterem Entzücken gleichsam zum Himmel emporgehoben; die Mutter betet demüthig; Noah nimmt mit entgegengestreckten Armen die himmlische Verheißung in Empfang. Zu ihm wendet sich Gott Vater in ähnlicher Gestalt, aber durch Großheit der Formen und Majestät unterschieden. Die nach der Sitte der alten Maler bekleideten Engel, von denen Gott Vater in lichtem Gedränge umschwebt wird, schweben wirklich, wozu man freilich kein Modell sitzen oder stehen lassen kann. Einige Köpfe der Frauen und Engel sind mit sorgfältig ausgeführten Blumenkränzen geziert, wie sie der kindlichen Unschuld so lieblich stehen. Die aus der Arche wandelnden und fliegenden Thiere freuen sich, nach ihrem verschiedenen Charakter, ihrer neuen Freiheit

und des wiederkehrenden Sonnenlichtes: alles ist auch in diesen Gruppen voller Sinn. Doch es würde mich zu weit führen, wenn ich alle einzelnen Schönheiten entwickeln wollte. Ueberdieß wird das Gemälde bald in Deutschland beurtheilt werden können, da es der Kurfürst von Würtemberg bestellt hat. An dem Bildnisse einer Dame, mit einem Kinde auf dem Schooß, hat Schick gezeigt, daß er auch das Individuelle gründlich zu charakterisiren versteht, ohne grelle Uebertreibung und ohne fade Abglättung. Stellung und Gebehrden sind ohne Anmaaßung, ruhig und dennoch beseelt. Der Künstler sucht das Malerische nicht, wie manche Zeitgenossen, in einem gesucht sorglosen Hin- und Durcheinanderwerfen, sondern in der klarsten, ich möchte sagen, contemplativsten Anordnung und Umgränzung.

Erst seit ein paar Jahren studirt dieser, durch wahren Beruf zu seiner Kunst getriebene, Maler in Rom. Ich wünsche ihm einen möglichst verlängerten Aufenthalt daselbst, und die Gelegenheit, etwas Großes in Fresco zu unternehmen, wozu er eine besondere Neigung hat.

Die Landschaftmalerei hat aus anderen Gründen, als die Sculptur und Geschichtmalerei, einen Hauptsitz in Rom: nämlich wegen der südlichen Natur, die hier durch das nahe an einander gränzen stolzer, wiewohl unfruchtbarer, Fülle der Vegetation in Epheu, Fenchel u. s. w., und gänzlicher Wüstheit noch anziehender wird; und dann wegen des Ueberflusses an schönen Ruinen. Freilich zieht dieß auch häufig die Beschränkung auf das

bloße Copiren wirklicher Aussichten nach sich: man bestellt Landschaften, wie man Reisebeschreibungen liest. In diesem treu nachbildenden Fache, jedoch mit der Wahl der glücklichsten Punkte, wird besonders ein Italiäner, Giuntotardi, geschätzt, der in Aquarellfarben arbeitet. Eben dieser Manier bedient sich Kaysermann, ein Schweizer, der jedoch seine Abbildungen Römischer Scenen, besonders alter Architectur, mit etwas fabrikmäßigem Fleiße zu betreiben schien. Gmelin ist ein verdienstvoller Landschaftzeichner, und sticht sehr schätzbare Blätter nach Claude Lorrain. Denis und Ducros, hielten sich an einer anderen Quelle von Naturschönheiten, in Neapel, auf. Denis malt in Oel Aussichten vom Neapolitanischen Meerbusen u. dgl., nur mit erdichteten Vorgründen. Seine Manier hat viel Aehnlichkeit mit der Hackertschen: einen gewissen bräunlichen Ton der Vordergründe hat er mit ihr gemein; auch den Kunstgriff, durch eine dahinter liegende versteckte Tiefe gleich in eine weitere Ferne mit graueren Tinten überzuspringen. Er hatte sich auch an Nachtstücke vom Ausbruche des Vesuvs gewagt. Ducros benutzt seine Reisen in Unteritalien, Sicilien und Malta zu großen, und durch Neuheit reizenden Compositionen in Aquarellfarben von Ruinen, See- und Felsenpartieen.

Unter den freien dichtenden Landschaftern ist Reinhard in Deutschland schon lange rühmlichst bekannt. Seine Stärke ist der Baumschlag, welchem er eine Bestimmtheit giebt, wie sie beinahe in der Natur selbst nicht Statt findet, da man doch in Landschaften immer eine gewisse Entfernung bei einer mittleren Schärfe des Ge-

sichtes annimmt. Ich vermisse nur bei den Landschaften von ihm, die ich gesehen, jenen zauberischen Duft eines südlichen Himmels, der uns so milde von Claude Lorrains Gemälden anweht; überhaupt, was in eine musikalische Stimmung versetzt. Kaum sollte man es glauben, daß es dieselben Gegenden sind, wo sich jener große Maler begeistert hatte, und wo Reinhard die Elemente seiner Darstellungen hernimmt: Albano, Frascati, Tivoli, und weiter hinein die Sabinischen Gebirge. Reinhard zieht die Römischen Gegenden denen um Neapel vor; natürlich: weil Seeaussichten und Fernen in lieblicher Himmelsklarheit eben nicht seine Sache sind, und der Baumwuchs dort eher mangelhaft als ausgezeichnet ist. Die Schweiz hat er noch nicht bereiset, und dieß ist vielleicht für seine Kunst zu beklagen. Denn ich sollte denken, wenn er die Scene mehr nach Norden verlegte, in eine ernstere und rauhere Natur: so würde mehr Harmonie zwischen den Gegenständen und dem Geiste seiner, in so seltenem Grade kräftigen und gediegenen Behandlung zu spüren seyn.

Koch, ein Tiroler, zeigt in seinen Landschaften, ebenfalls in Oel gemalt, eine vorzügliche Gabe, den Charakter verschiedener Himmelstriche und Landesarten zu ergreifen oder zu imaginiren. Man werfe mir nicht ein, daß auf dem letzten Wege die vollkommene Wahrheit nicht zu erreichen stehe. Denn was man nicht mit der Einbildungskraft durchdrungen und vergeistiget, hat man selbst mit leiblichen Augen nicht recht gesehen, gesetzt auch, man hätte die ganze Flora einer Gegend bis auf die Pilze in sein Studirheft gesammelt. Weit eher, als durch eine

Arbeit des Gedächtnisses wird es gelingen, die nicht auf Begriffe zu bringende, nur zu fühlende Einheit eines großen Ganzen anschaulich zu machen, wenn die Fantasie nach einigen gegebenen Hauptzügen das übrige in sich ausmalt. Ist die Kunst überhaupt etwas anderes, als die Mittheilung eines tieferen, geistigeren Sehens, wobei das Aeußerliche und einzeln Wirkliche mehr oder weniger unwesentlich wird? Zur Poesie der Landschaftmalerei gehört unstreitig die Darstellung der Harmonie in den Hervorbringungen und Erscheinungen der Natur unter gewissen Umständen.

Aber dieß ist keine Sache der fantasielosen Erfahrung, und ich glaube, ein Künstler könnte recht gut den richtigen Eindruck von Landschaften des Orients geben, ohne dort gewesen zu seyn. Von Koch habe ich Landschaften gesehen, die den Charakter des Klima's sowohl von Italien als der Schweiz treffend ausdrückten. Seine Fantasie führte ihn aber mit glücklichem Erfolge noch weiter in die poetischen Regionen hinaus. Der Eindruck, den dichtende Landschaftmaler bezwecken, ist seiner Natur nach musikalisch; deßwegen haben sie meistens der unvermeidlichen Unbestimmtheit dieses Eindrucks mehr Richtung zu geben, gleichsam einen Hauptton anzustimmen gesucht. Dazu dienten ihnen die beigefügten Figuren; und die, welche auf das Idealische gingen, wie Claude Lorrain und Caspar Poussin, nahmen dazu gern mythologische, und mit Recht. Wenn aber der Landschafter seine Figuren nicht selbst erfindet und ausführt, so können sie unmöglich bedeutend genug ausfallen.

Von Hannibal Carracci haben wir dagegen einige Landschaften (in der Gallerie Doria), wo die Staffirung sich zur Würde der historischen Darstellung erhebt, und der landschaftlichen mehr das Gleichgewicht hält. Es wäre zu wünschen, daß diese Gattung mehr angebaut würde. Koch hat einige sehr beifallswerthe Versuche darin gemacht, unter anderen Ruth und Boas, in einer reichen orientalischen Fruchtgegend, wo alles mit der Aernte beschäftiget ist; dann den Anfall der rasenden Bacchantinnen auf den Orpheus. Die Landschaft ist recht zur Scene für solch eine That geschaffen: zackige Felsen, ein schäumender reißender Bergstrom, wilde und vom Sturm zerrissene Bäume, ein düsterer Himmel; alles giebt die Vorstellung einer schauerlichen Einöde in Thracien.

Ein verwandtes Streben zeigte sich in den Arbeiten eines Engländers, Wallis, des einzigen in Rom lebenden Künstlers von dieser Nation, da die politischen Verhältnisse für sie, als Fremde, den Aufenthalt dort bedenklich machen; Wallis aber hat sich ganz in Rom niedergelassen. Besonders haben mir einige Ossianische Landschaften von ihm in der Sammlung Mylord Bristol's gefallen: der nordische Nebelhimmel und ein wildes Jägerland schien mir darin treffend für den Dichter bezeichnet. Vielleicht sollte man nach dem Ossian gar nicht anders malen als so, denn zu eigentlichen historischen Gemälden haben seine Darstellungen nicht Haltung genug. Auch wiegt ja dieser Dichter die, welche ihn lieben, in eine schwebende Träumerei, etwa wie eine Mondschein-Landschaft. — In Gemälden südlicher Natur hat des Wallis Pinsel lachende Heiterkeit und sorg-

fältige Ausführung, eher möchte es ihm zuweilen an Wärme fehlen. Eine weitläuftige Composition, mit Aussicht auf den Tiber und weitere Fernen, worauf die Abholung des Cincinnatus vom Pfluge vorgestellt ist, schien mir bei vielen Schönheiten nicht ganz die Farbe dieses Gegenstandes zu tragen, sondern zu geschmückt und glänzend zu seyn; man denkt sich bei solchem bäurischen Fleiß eine beschränktere und rauhere Umgebung.

In einem Theile der malerischen Kunstfertigkeiten, der jetzt doppelt wichtig ist, da so viele unersetzliche Gemälde von ihrer Stelle gerückt, andere ganz aus dem bekannten Gesichtskreise verschwunden sind, noch andere verwitternd ihrem Untergange entgegeneilen; ich meyne, im Copiren nach den alten Meistern, ist mir nichts Ausgezeichnetes vorgekommen. Wohl habe ich vielfältig junge Künstler in den Stanzen und Galerien ihres eigenen Studiums halben zeichnen und malen sehen, auch wird viel Handel mit sauber gearbeiteten Miniaturen nach der Farnesina, der Aurora von Guido und Guercino u. s. w. getrieben; aber ich habe nicht erfahren, daß sich ein Künstler, wie unser vortrefflicher Buri, diesem Fache besonders widmete, und Copieen lieferte, wie die seinige in Oel von der Raphaelischen Madonna in Dresden, oder in Aquarell von einigen Bildern Leonardo's. Ich gestehe, daß ich bei dem Anblick der Modestia e Vanità von dem letztgenannten im Palast Barberini, welches Bild sehr nachgedunkelt hat, und nur mühsam hinter Glas gesehen wird, dann bei Jupiter und Juno von Carracci im Palast Farnese, mit lebhafter Dank-

barkeit an den Künstler gedacht habe, der mich im voraus den ganzen Werth dieser Werke so gut hätte kennen lehren. In Parma traf ich einen schätzbaren Maler, Lucatelli, beschäftigt, die Genien der Jagd von Correggio im Speisesaal des Klosters der Benedictinerinnen, der lange wegen der Clausur unzugänglich war, nun aber schon im Kupferstiche von Bodoni bekannt gemacht worden, für den Kaiser von Frankreich in Oel zu copiren.

XXIII.

Johann von Fiesole.

Nachricht von seinem Leben, und Beschreibung seines Gemäldes: Mariä Krönung und die Wunder des heil. Dominicus.

Zum erstenmal gedruckt in Paris 1817 Fol. nebst funfzehn Blättern, gezeichnet von W. Ternite und gestochen von Forsell.

Der Sinn und die Neigung für die ältere Malerei, welche sich seit einiger Zeit besonders in Deutschland wieder geregt haben, lassen mich eine günstige Aufnahme der folgenden Blätter hoffen. Johann von Fiesole nimmt unter den Herstellern und Förderern der Kunst, welche den großen Meistern des sechszehnten Jahrhunderts vorangegangen sind, eine bedeutende Stelle ein; und das Gemälde, wovon die vorliegenden Kupferstiche eine so getreue Vorstellung geben, als es durch bloße Umrisse sich thun läßt, ist unstreitig eines seiner vorzüglichsten und merkwürdigsten Werke.

Meinem Zwecke, den Beschauer in den rechten Gesichtspunkt zu stellen, wird es nicht fremd seyn, wenn

ich einige Züge aus der Lebensgeschichte des Malers in Erinnerung bringe; denn was von vielen Künstlern in einem gewissen Grade gilt, läßt sich von ihm mit vollkommenster Wahrheit behaupten: seine Bilder sind ein Spiegel seines Lebens und seiner Gesinnung.

Man weiß wenig von den früheren und weltlichen Lebensumständen dieses Mannes, deren Einfluß er selbst aufhob, so viel an ihm lag, indem er sich frühzeitig einem geistlichen Berufe ergab. Er ward im Jahre 1387 in Mugello, einer Landschaft des Florentinischen Gebiets, gebohren; sein weltlicher Name soll Santi Tosini gewesen seyn *). Im Jahre 1407, also im ein und zwanzigsten seines Alters, trat er in den Prediger-Orden der Dominicaner, wo er den Namen des Bruders Johannes, und von dem Kloster, in welchem er eingekleidet war, den Beinamen von Fiesole erhielt **). Schon in früher Jugend hatte er angefangen die Kunst zu üben. Sein älterer Bruder war Miniaturmaler, und in Gemeinschaft mit diesem hat er nach damaliger Weise verschiedene Chorbücher fleißig mit kleinen Bildern ausgeziert, welche noch gegenwärtig in Florenz aufbewahrt werden. Diese erste Richtung seines künstlerischen Vermögens ist auch an seinen nachherigen Werken sichtbar geblieben, in dem reichlichen Gebrauch der Vergoldung, in der Behandlung der Farben und in

*) Etruria Pittrice, T. I, No. XVII.]

**) Lanzi Storia Pittorica dell' Italia. Bassano, 1809, T. I. p. 60, 61.

der unendlichen Sorgfalt, womit er sogar die kleinsten Zierrathen ausführte. Vasari nennt keinen andern Lehrer des Johannes, und vielleicht hat er auch keinen gehabt, sondern nur die Handgriffe der Miniatur von seinem Bruder, die der Fresco-Malerei von irgend einem andern Meister erlernt, übrigens aber sich in Ausübung der Kunst einer treuen Beobachtung der sichtbaren Welt, und den Eingebungen seines eignen Gemüthes überlassen. Neuere machen den Gherardo Starnina zum Meister des Johann von Fiesole. Allein ich sehe nicht, auf welches gültige Zeugniß sich diese Angabe gründen könnte; denn Vasari schweigt nicht nur hievon, sondern sagt ausdrücklich, Starnina habe außer dem Masolino da Panicale keinen Schüler von irgend bedeutendem Verdienst gebildet. Was Vasari in der Lebensbeschreibung Masaccio's meldet, Johann von Fiesole habe sich durch Betrachtung seiner Bilder vervollkommnet, hat an sich geringe Wahrscheinlichkeit, und möchte durch die Vergleichung ihrer Werke schwerlich bestätigt werden. Masaccio war funfzehn Jahre jünger, und ehe er zu einiger Reife in der Kunst gedieh, mußte sich die Verfahrungsweise des Johann von Fiesole schon völlig festgesetzt haben. Auch lag es wohl nicht in der Sinnesart des letztgenannten, nach den neuen gewissermaaßen weltlichen Erfindungen seiner Zeitgenossen umher zu forschen. Er ging in klösterlicher Abgeschiedenheit seine stille Bahn fort, und war auch in der Kunst genügsam mit den Gaben, welche ihm der Himmel ver-

---

*) Etruria Pittrice l. c.

liehen und zu entfalten vergönnt hatte. Deswegen änderte er, wie Vasari berichtet, nicht gern an seinen Bildern, sondern beharrte bei seinen ersten Gedanken, weil er meynte, so sey es der Wille Gottes gewesen. Lanzi bemerkt mit Recht, daß man meistens in den Bildern des Johann von Fiesole mehr von der alten Weise des Giotto spüre, als in denen der meisten damaligen Maler. An Wissenschaft war ihm unstreitig Masaccio überlegen, und deswegen hat er einen allgemeineren Ruhm erworben; denn seine Gemälde, besonders die der Carmeliten-Kirche zu Florenz, wurden eine wahre Schule für die folgenden Maler.

Der Eintritt in den geistlichen Stand war für Johann von Fiesole kein Hinderniß, in der Ausübung seiner Kunst fortzufahren. Der Orden der Dominicaner hatte seit seiner Stiftung nicht nur viele Lehrer der Theologie hervorgebracht, sondern er begünstigte auch unter seinen Mitgliedern die Erwerbung oder Ausübung weltlicher Wissenschaften und Fertigkeiten. Mönche des Sanct-Marcus-Klosters zu Florenz waren die Baumeister verschiedener schöner Kirchen dieser Stadt, und ihre Layenbrüder dienten dabei als Handwerker. Später malte in eben diesem Kloster Fra Bartholomeo den größten Theil seiner erhabenen Gemälde.

So wie Johann von Fiesole die Kunst ausübte, war sie auch ein wahrer Gottesdienst. Er widmete sie ausschließlich geheiligten Darstellungen, und hatte dabei nicht einen eitlen Ruhm, noch ein flüchtiges Ergötzen, sondern die Erbauung und Freude der Gläubigen vor Augen, wenn sie die Gegenstände ihrer Verehrung in

schöner Gestalt, in kostbarem Schmuck, und mit dem Ausdruck der Seligkeit im Gesicht erblicken würden. Er pflegte sein Gemüth durch Gebet zu reinigen und zu erheben, ehe er den Pinsel zur Hand nahm, und oft hat er vor dem Bilde des Gekreuzigten, während er es malte, Thränen vergossen. Er war fleißig, und hat viele und dennoch sehr ausgeführte Bilder geliefert; jedem, der ihn um ein Gemälde anging, wollte er gern willfahren, und pflegte zu antworten, man solle nur die Erlaubniß des Priors auswirken, an ihm werde es nachher nicht fehlen. Der Ertrag seiner Arbeiten wurde zu mildthätigen Gaben verwandt.

Ungeachtet der Bescheidenheit, ja Demuth des Johann von Fiesole wurde sein Verdienst dennoch frühzeitig anerkannt und hervorgezogen. Cosmus von Medicis, der Vater des Vaterlandes, schätzte ihn, und trug ihm die Ausführung weitläuftiger Frescogemälde im Sanct-Marcus-Kloster auf, wobei er Gelegenheit hatte, die würdigsten Männer seines Ordens zu verherrlichen. Er stellte einen Baum vor, neben dessen Stamme der heilige Dominicus stand: an den Zweigen hingen in runden Rahmen die Bildnisse seiner ausgezeichnetsten Nachfolger, welche die Ordensbrüder von entlegenen Orten herbeigeschafft hatten. Nachher verzierte er mit seinen Gemälden verschiedene Kirchen in mehreren Städten Italiens; unter andern in Cortona und Orvieto. Der Pabst Nicolaus der Fünfte berief ihn nach Rom, und ließ ihn im Vatican die Capellen des heiligen Laurentius und des Sacramentes malen. Bei dieser Gelegenheit sah ihn der Pabst häufig, und

ging vertraulich mit ihm um; die Einfalt, Demuth und Frömmigkeit des kunstreichen Mannes erwarben ihm die Liebe des Pabstes; und als während dieser Zeit das Erzbisthum in Florenz erledigt ward, so wollte ihn Nicolaus mit dieser Würde bekleiden. Kaum hatte Johann dieses erfahren, als er den Pabst inständig bat, ihn dessen zu überheben: er fühle sich nicht berufen, ein ganzes Volk zu regieren, er sey gewohnt zu gehorchen, nicht andere zu lenken, bei welcher Lebensweise auch die Gefahr des Irrthums geringer sey. Hierauf nannte er als den würdigsten einen andern Mönch des Prediger-Ordens, Fra Antonio, welcher dann auf seinen Vorschlag zur erzbischöflichen Würde erhoben ward, und sie löblich verwaltete.

In solchen Gesinnungen lebte Johann von Fiesole, mit stillem Gemüthe unablässig darauf gerichtet, die Schönheit der geistigen Welt sichtbar aufzufassen, durch strenge Mäßigkeit sich zur Betrachtung vorbereitend, mit wenigem genügsam, geduldig und vertragsam unter seinen Ordensbrüdern, ein Tröster der Armen, ein Freund aller Menschen. Er starb im acht und sechzigsten Jahre seines Alters (1454) in Rom, und ward nach seinem Tode selig gesprochen, und durch die Beinamen: der selige Bruder Johannes (Beato Fra Giovanni), und der englische Bruder (Fra Angelico), geehrt. Sein Bildniß zeigt uns einen würdigen Greis mit kahlem Haupte, die gewölbte bilderreiche Stirn und das große Auge betrachtend gesenkt, voll milden Ernstes, und ohne irgend eine Mischung von Trübsinn oder düsterer Strenge.

Bei der klösterlichen Abgeschiedenheit, worin Johann von Fisole lebte, und da er aus der Malerei zwar seinen zweiten Beruf, aber doch kein eigentliches Gewerbe machte, darf es uns nicht wundern, daß er keine große Anzahl von Schülern erzogen. Baldinucci hat von ihm gewissermaaßen die Venetianische Schule ableiten wollen, indem Johann von Fiesole der Lehrer des Gentile da Fabbriano gewesen seyn soll, welcher wiederum Meister des Jakob Bellini ward. Lanzi erinnert hiegegen, daß es sich nicht mit der Zeitrechnung vertrage. Der einzige unbestrittene Schüler unsers Meisters, von dem man noch Werke kennt, ist Benozzo Gozzoli; dessen zahlreiche und verhältnißmäßig wohl erhaltene Gemälde die Hauptzierde des Campo Santo in Pisa sind. Die heitere Farbenpracht des Johann von Fiesole, so wie seine erfindsame Mannichfaltigkeit in architektonischen Hintergründen, wovon wir auf den Nebenbildern des vorliegenden Gemäldes Proben im kleinen sehen, konnte Benozzo Gozzoli unter der hohen Säulenlaube des Pisanischen Kirchhofes nach einem großen Maaßstabe entfalten, und hat es besonders in der Vorstellung des Babylonischen Thurmbaues wunderwürdig gethan. Auch die Wahrheit, und man könnte sagen, die ungeschminkte Aufrichtigkeit in den Gebehrden der Handelnden hat er von seinen Meister geerbt, in der Anmuth und zarten Gemüthlichkeit hat er ihn vielleicht nicht ganz erreicht.

Nur weniges von den Werken des Johann von Fiesole ist im Kupferstich erschienen. Mir ist nichts be-

kannt geworden, außer einem schlecht gestochenen Blatte in der Etruria Pittrice *) und der Capelle Nicolaus des Fünften in Umrissen **), welches aber nur eine rohe Arbeit ist. Diese Vernachläßigung ist begreiflich. Bei ihrem Aufkommen war die Kupferstecher-Kunst vorzugsweise auf die Werke der großen gleichzeitigen Meister gerichtet, und nachher wurde das Verdienst der älteren Maler gänzlich verkannt. Obige Capelle war dergestalt in Vergessenheit gerathen, daß die Schlüssel dazu fehlten, und Bottari, der Römische Herausgeber des Vasari (im Jahr 1769) bemerkt, er habe, um die Bilder zu betrachten, zum Fenster hineinsteigen müssen.

Das vorliegende Gemälde ist im königlichen Museum zu Paris befindlich, wo es zuerst unter einer Sammlung von Bildern aus verschiedenen alten Schulen zu Anfang des Jahres 1815 nur auf kurze Zeit öffentlich ausgestellt wurde ***). Seit den Einbußen, welche das Museum erlitten, hat es in der Galerie

---

*) T. I, No. XVII.

**) Le Pitture della Capella di Nicolo V, opere del beato Giovanni Angelico da Fiesole esistenti nel Vaticano. Disegnate ed incise a contorni da Francesco Giangiacomo Romano. In 16 rami. Rome 1810. fol.

***) Notice des Tableaux des écoles primitives de l'Italie, de l'Allemagne, et de plusieurs autres Tableaux de différentes écoles, exposés dans le grand salon du Musée Royal. Paris 1815, p. 40—45.

des Louvre selbst Platz gefunden. Ehemals zierte es die Sanct-Dominicus-Kirche zu Fiesole, und Vasari beschreibt es folgendergestalt:

»Aber unter allen Werken, welche Fra Giovanni »ans Licht gebracht, übertraf er sich selbst, und bewies »seine hohe Vortrefflichkeit und Einsicht in die Kunst an »einer Tafel, welche in derselben Kirche (San Domenico »di Fiesole) neben der Thüre, wenn man hineintritt »zur Linken, befindlich ist. Auf selbiger Tafel krönt »Jesus Christus Unsere Liebe Frau, in mitten eines »Chores von Engeln, und unter einer unendlichen Menge »von Heiligen, so Männern als Frauen, welche so zahl»reich und so wohl ausgeführt sind, in so mannichfal»tigen Stellungen, und mit so verschiedenem Ausdruck »der Köpfe, daß man unglaubliche Freude und Süßig»keit bei ihrem Anblick empfindet; ja es scheint, als »wenn dieselbigen Geister im Himmel nicht anders »seyn könnten, oder vielmehr, wenn sie Körper hätten, »müßten sie so gestaltet seyn. Denn alle diese heiligen »Männer und Frauen sind nicht bloß lebendig, mit »zarten und süßen Gebehrden abgebildet, sondern die »ganze Färbung des Werkes scheint von der Hand eines »Heiligen oder Engels zu seyn, wie sie denn auch wirk»lich ist; weßhalb mit gutem Grunde dieser fromme »Ordensbruder allezeit Frate Giovanni Angelico be»nannt worden ist. Ferner die Geschichten von Unserer »Lieben Frauen, und dem heiligen Dominicus, die im »untern Rahmen des Bildes stehen, sind in ihrer Art »göttlich, und ich für mein Theil kann versichern, ich »sehe dieses Werk niemals, ohne daß es mir als ein

»neues Wesen erscheint, und ich scheide davon, ohne »mich je ersättigen zu können.«

Ich habe diese so richtig gefühlte Beschreibung aus dem Buche, welches immer die Grundlage der Italiänischen Kunstgeschichte während der großen Jahrhunderte bleibt, in einer wörtlich genauen Uebertragung hergesetzt, zuvörderst weil sie alle Zweifel über den Urheber und die Aechtheit des Bildes wegräumt; dann weil sie beweiset, daß es einen sehr hohen Rang unter den Werken des Johannes einnimmt. Denn Vasari hatte diese fast sämtlich vor Augen, und zwar noch in ihrer völligen Frische, ehe sie durch den Verlauf der Zeit und Verwahrlosung beschädigt oder gar zerstört waren. Die Geschichten von der Mutter Gottes, deren Vasari erwähnt, beschränken sich freilich auf die am Grabe des Heilandes sitzende Jungfrau, auf dem vierten kleinen Bilde. Dieß darf uns nicht irren: es ist eine von den nicht ganz genauen Angaben, deren dem Vasari so manche entschlüpft sind, ohne daß dadurch der Werth seines Buches wesentlich vermindert würde.

Das Bild ist in seiner größten Höhe 6⅓ Pariser Fuß hoch. Unsere Leser werden sich einen anschaulichen Begriff von der Größe des Ganzen machen können, wenn wir bemerken, daß die Köpfe auf den besondern Blättern, und die kleineren Bilder genau nach dem Maaße des Urbildes gestochen sind. Die Tafel, worauf es gemalt, ist aus drei Stücken zusammengefügt, und ganz vergoldet gewesen. Auf diesem Goldgrunde sind die mit Eyerweiß angefeuchteten Wasserfarben aufgetragen, denn das Bild ist vor Verbreitung

der Oelmalerei in Italien verfertigt. Die Heiligenscheine und die übrigen beträchtlichen goldenen Zierrathen an den Gewändern sind ausgespart, und auf diese Art kommt der Goldgrund vielfältig zum Vorschein. Der verschwenderische Gebrauch des Goldes, welchen die ältere Malerei von den Mosaiken der Griechischen Kirche überkommen hatte, und wodurch der Maler hier den Glanz des himmlischen Lichtes vorzustellen gedachte, bewirkt auf den ersten Anblick, es ist nicht zu läugnen, eine befremdliche Störung. Der obere Raum zu beiden Seiten des Thrones, wo allein die freie Luft zum Vorschein kommt, ist dunkelblau; alsdann folgen in dichtem Gedränge die Engel und Heiligen bis auf den Vordergrund hinunter. Jeder Kopf ist aber durch den Heiligenschein, welcher ihn rings umgiebt, abgesondert; diese Unterbrechung gönnt dem Auge nirgends Ruhe, und neben diesem sonnigen Glanze des Goldes erscheinen die übrigen Farben, wie heiter sie auch an den Gesichtern, wie prächtig an den Gewändern seyn mögen, gewissermaaßen nur als Schatten. Die Heiligenscheine sind auf eigene Weise behandelt: die Zierrathen davon sind nämlich vermittelst metallener zirkelrunder Formen dem Goldgrunde eingeprägt: man bemerkt deutlich die Vertiefungen in der Oberfläche des Holzes; und einige größere dergestalt eingedrückte Vertiefungen sind wiederum mit Farben ausgefüllt, um Sapphire, Rubinen, und andere Edelgesteine nachzuahmen, dergleichen man den irdischen Kronen einzufügen pflegte. Die Verschiedenheit der Muster zeigt, daß der Künstler sich nicht mit einer einzigen Form begnügte, sondern eine Menge

gebrauchte, so daß dieser der Malerei fremde Schmuck einen beträchtlichen Aufwand von Mühe und Vorkehrungen erfodert haben muß. Die Glorie erscheint demnach nicht als ein schmaler ätherischer Lichtkreis, der die Scheitel wagerecht oder schräg umgiebt, sich mit dem Haupte bewegt, und also auch den gleichen Verkürzungen wie alles übrige sichtbare unterworfen ist; sondern, wie auch die Köpfe vorwärts, rückwärts oder seitwärts geneigt seyn mögen, der Heiligenschein steht immer senkrecht, und umgiebt sie mit einem breiten goldnen Kreise, innerhalb dessen der Goldgrund bis an die Umrisse der Gesichter tritt.

Was die Farben betrifft, so haben wir Ursache zu glauben, daß sie beträchtlich ausgeblaßt sind, nicht etwa durch irgend eine besondere Beschädigung, sondern bloß vermöge der Wirkung der Zeit und der ursprünglichen Mischung der Bestandtheile. Einige Engelsköpfe zunächst am Throne, welche sich zufällig frischer als die übrigen erhalten haben, geben uns einen Maaßstab für die Wärme und Kraft des Malers in der Färbung des Fleisches. So wie aber die Farben jetzt in ihrer Gesamtheit dastehen, nehmen sie sich einigermaaßen grell aus, ohne doch recht kräftig zu seyn. Dieß rührt von der eigenthümlichen Behandlung her: der Künstler hat durchaus die Wirkung der Wiederscheine nicht gekannt, oder sie wenigstens nicht in seine Nachahmung aufgenommen. Die verschiedenen Farben der Gewänder stehen neben einander, ohne von ihren Umgebungen Einflüsse zu empfangen, oder sie ihnen zurückzugeben. Sie behaupten sich überall in ihrer Reinheit:

die Schatten sind nicht durch Trübung, durch Versetzung mit Schwarz oder Braun hervorgebracht, sondern blos durch Verdickung desselben Pigments; die stärksten Lichter sind mit Weiß aufgehöht, aber um alle Härte zu vermeiden, ist dieses Weiß mit äußerst feinen Pinselstrichen wie schraffirt aufgetragen. Man muß den Künstler bewundern, welcher dennoch seinen Gestalten so viel Rundung zu geben wußte; allein die frühe Gewöhnung des Miniaturmalers, im alten Sinne des Wortes, ist darin nicht zu verkennen.

Die Anordnung ist sehr verständig: sie vereinigt jene Symmetrie, welche den Eindruck einer feierlichen Handlung gewährt, mit lebendiger Fülle und Mannichfaltigkeit; der Künstler hat dabei gründliche Kenntniß der Linien-Perspective bewiesen. Das Gerüste des Ganzen ist architektonisch. Es stellt eine die ganze Breite des Gemäldes einnehmende und zu beiden Seiten ins unbestimmte hin zu verlängernde Stiege von neun Stufen vor: diese Stiege führt zu dem in der Mitte befindlichen Throne hinauf, welcher oben eine sechseckige Fläche bildet. Die drei zurücktretenden Seiten des Thrones sind von reich bekleideten Wänden umgeben, die drei vorspringenden Seiten von einem Thronhimmel mit Gothischen Spitzbogen überwölbt. Zu diesem Thron führt ein gleichfalls dreiseitiger Vorsprung der Treppe, dessen vordere Seite den großen Seitenflügeln parallel dem Beschauer gerade gegenüber liegt, während die Nebenseiten rechts und links schräg ablaufen. Der winklichte Ausschnitt des Gemäldes am oberen Rande stimmt hiemit überein: man darf diese Linie nur in Gedanken

vorwärts neigen, so hat man die Form des ganzen Baues.

Der Maler hat den Gesichtspunkt gegen die Gewohnheit seiner Zeit niedrig angenommen, denn der Horizont des Bildes läuft an dem untern Rande der vorspringenden Treppe hin. Die architektonische Voraussetzung gab ihm das Mittel an die Hand, seine Gestalten im engsten Gedränge dennoch stufenweise über einander erhöht gehörig erscheinen zu lassen. Die Engel stehen oben zu beiden Seiten des Thrones, auf den Stufen hinabwärts sind Erzväter, Apostel und Heilige geordnet; den Vordergrund, ein Estrich vor der Treppe, nehmen knieende Heilige ein. Nur die vorspringenden Stiegen, aus geädertem Marmor von verschiedenen Farben, sind leer von theilnehmenden Zuschauern gelassen: hier ist bloß die Jungfrau zu dem Sitze ihres Sohnes seitwärts hinangestiegen. Auf solche Art ist die Haupthandlung gehörig abgesondert und eingefaßt; nichts stört hier den hinanstrebenden Blick des Betrachters, und der Künstler hat zugleich sorgfältig Rechenschaft davon abgelegt, wie die umher versammelten gemalten Zeugen ungehindert der Krönungsfeier zuschauen können, welche den Gegenstand des allgemeinen Entzückens ausmacht.

Wenn wir uns nun zu den einzelnen Gestalten wenden, so müssen wir zuvörderst die Erfindsamkeit des Künstlers bewundern, der bei einem Gegenstande, wobei eigentlich keine Entgegensetzung der Charakter Statt findet, und ein verwandter Ausdruck der liebevollen Freude und stillen Seligkeit auf allen Gesichtern erfo-

dert wird, eine so große Mannichfaltigkeit innerhalb der Gränzen des Würdigen und Schönen zu erschaffen wußte. Man wird nicht sagen können, daß irgend ein Kopf den andern wiederhole. Und diese Mannichfaltigkeit erstreckt sich nicht bloß auf die Züge und den seelenvollen Blick, sondern auch auf den Wuchs und die Anordnung der Haare, und auf den Bartwurf, welcher meistens von ungemeiner Schönheit ist; endlich auf die Gebehrden und Stellungen. Durch die Anordnung des Ganzen hatte der Maler sich den Vortheil gesichert, Gestalten in allen Richtungen, ganz von vorn, seitwärts gewandt, und vom Rücken her zeichnen zu können, während sie doch alle auf die Haupthandlung im Mittelpunkte gerichtet sind.

Die Augen sind immer beseelt und von großer Klarheit, aber nicht immer ganz richtig gezeichnet: der Augenstern erscheint an Profilköpfen mit einer breiteren Rundung als er billig haben sollte. Hüten wir uns jedoch, dieses sofort der Unkunde des Malers beizumessen. Wir können vortreffliche geschnittene Steine aus der Zeit der ersten Römischen Kaiser anführen, woran sich derselbe Fehler, oder wenn man lieber will, dieselbe Licenz in Abbildung des Auges bemerken läßt. Es ist als ob Johann von Fiesole sich nicht gern entschlossen hätte, den Augenstern in einer Verkürzung zu malen, wodurch er seine Durchsichtigkeit und Empfänglichkeit für das Licht großentheils einbüßt.

Der Ton der Fleischfarbe hat viel Wahrheit, und wenn man auf die Wirkung des Verbleichens Rücksicht nimmt, so muß sie ursprünglich auch von großer Wärme

gewesen seyn. Die jugendlichen und weiblichen Hände sind von sehr zierlichen Formen; die Hände sind durchgehends in ungezwungenen und zum Theil sprechenden Bewegungen vorgestellt. Nur die Linke der heiligen Magdalena, welche das Salbengefäß hält, ist nicht zum glücklichsten gerathen. Auf den ersten Blick glaubt man, das Gefäß müsse herunter fallen, bis man sich erinnert, daß der Gesichtspunkt beträchtlich tiefer liegt.

Die Zeichnung des Nackten ist nicht die Stärke unsers Meisters. Der Leib des Heilandes auf dem kleinen Bilde der Auferstehung ist mager und hölzern; etwas freier und lebendiger, wiewohl schmächtig, sehen wir dieselbe Gestalt auf dem Bilde der Geißelung am Gewande des heiligen Nikolaus. Die damals üblichen Gegenstände der Malerei machten dem Künstler nur in wenigen Fällen die Aufgabe unbekleidete Körper darzustellen; die Sitten und Kleidertrachten waren der Beobachtung der Natur in diesem Stücke nicht günstig; einen Geistlichen entfernten vollends seine Begriffe von Zucht und Sittsamkeit hievon, und eigne Veranstaltungen für die Kunst, um jenem Mangel abzuhelfen, gab es noch nicht. Die Wissenschaft der Anatomie ist dem Johann von Fiesole völlig fremd geblieben; an den wenigen nackten Theilen, die er uns zeigt, dem Gesichte, dem Halse, den Händen, hat er treulich beobachtet und nachgeahmt, was auf der Oberfläche erscheint: aber man kann nicht sagen, daß seine Zeichnung von den Werkzeugen der Bewegung, die unter der Haut versteckt liegen, und dem innern Bau der Theile eine bestimmte Rechenschaft ablege. Auf dem ganzen Hauptbilde findet

sich kein unbekleideter Arm, ja was noch auffallender ist, weder ein bekleideter noch unbekleideter Fuß.

Dagegen besaß Johann von Fiesole eine große Meisterschaft in den Gewändern. Die Stoffe sind zwar nicht durch ihren eigenthümlichen Glanz und ihre Art das Licht einzusaugen und zurückzuwerfen, wohl aber durch ihren Fall und den Bruch der Falten, von dem ätherischen Schleier der Jungfrau an, bis zu dem schweren damastenen Mantel des heiligen Nikolaus, gehörig unterschieden. Die königlichen, bischöflichen und geistlichen Ordens-Gewänder haben in der Fülle eine gewisse majestätische Einfachheit; die weibliche Bekleidung, und besonders die der Engel aus leichteren Stoffen gewebt, ist anmuthig geordnet. Die langen Gewänder der Engel sind gegürtet, aber dergestalt, daß ein Ueberschlag den Gürtel verbirgt: hiedurch wird die Einförmigkeit der gleichmäßig herabwallenden Falten vermieden, und die Schlankheit der Gestalten hervorgehoben. Ueberhaupt ist in dem Faltenwurf nirgends etwas steifes oder ängstlich zurecht gelegtes: alles ist durch die gegenwärtige oder vorhergehende Bewegung bestimmt. Auch finden sich keine von jenen störenden Querfalten, welche den Gang der Glieder unterbrechen.

Beschauer, welche an die Darstellungen der neueren Malerei gewöhnt sind, werden vielleicht dem Maler einen Vorwurf daraus machen, daß er eine Handlung, welche im Mittelpunkte des Empyreums gedacht werden muß, auf so irdische Weise abgebildet: eine steinerne Schaubühne; keine schwebenden oder fliegenden Gestalten; alle ganz körperlich, sitzend, stehend oder knieend, den Ge-

setzen der Schwere unterworfen; bloß die Beleuchtung eines gewöhnlichen Tages; nirgends ein Ausblick in die Glorien des Himmels. Ein Dichter, wie Dante, kann freilich seine Hörer zu immer leuchtenderen Sphären hinauf entrücken; die verklärten Gestalten durch umhüllende Ausstrahlungen hindurch zeichnen, und zuletzt alles in einem Ocean von Licht verfließen lassen: denn das innere geistige Auge kennt keine Blendung. Der Maler hingegen, der für den sinnlichen Blick arbeitet, welchen Schwung auch seine Einbildungskraft nehme, wird schwerlich den irdischen Voraussetzungen entgehen können. Das Licht auf der Tafel kann nur durch den Gegensatz der Schatten fühlbar gemacht werden. Die Gestalt erscheint nur durch Farbe, und alle Farbe ist Trübung des Lichtes; sobald die Figuren nicht in schwebender Bewegung sind, sobald sie ruhen, erfodern sie eine Unterlage: dazu hat man in den ätherischen Regionen Wolken ersonnen. Aber auch die Wolken gehören der Atmosphäre des Erdkreises an; schon bis zu den Gipfeln der höchsten Berge erheben sie sich nicht, und der Himmel strahlt dort in tiefem ewig ungetrübtem Blau. Vielleicht ist es also besser, wenn der Maler sich auf den Kampf mit ungleichen Waffen gar nicht einläßt, und nicht erzielen will, was ihm dennoch unerreichbar bleibt. Die alten Maler zogen überhaupt nicht gern in das Gebiet ihrer Kunst, was nicht eine bestimmte Form hat. Sie wissen nichts von Luftperspective, und schildern die Gegenstände der Fernen nicht in verschwimmender Dämmerung, sondern nur verkleinert, sonst eben so deutlich und strenge umgränzt wie das nahe liegende. Sie malen

keine Massen von grünem Laube, sondern einzelne Zweige und Blätter; geben dem mannichfaltigen Wuchse der Bäume gern eine gewisse Regelmäßigkeit, und wählen am liebsten solche, denen sie schon in der Natur eigen ist, wie die Palme und Cypresse.

In der Art nun, wie Johann von Fiesole eine so hohe und geheimnißvolle Handlung gefaßt hat, offenbart sich jene kindliche Sinnesart, welche die himmlischen Dinge auf menschliche Weise begreift: eine Sinnesart, welche in der Herablassung, womit sich die heilige Schrift vertraulicher Gleichnisse bedient, ihre Rechtfertigung findet. Alles ist nach der Art einer Krönung unter Sterblichen gedacht. Eine hohe und dennoch demüthige Fürstin, die Kaiserin des Himmels, wie unsere Dichter des Mittelalters sie nannten, wird nach langer Entfernung aus ihrer Heimath von ihrem geliebten und liebenden Sohne empfangen, und zu gleicher Würde mit ihm erhoben. Der Thron ist verziert wie der eines sterblichen Monarchen; nur die neun Stufen dürften eine Anspielung auf die Zahl der himmlischen Sphären seyn. Die bewährtesten und geehrtesten Diener des Reiches stehen umher als Zeugen, in ehrerbietiger Freude und Erwartung, oder auch sich unter einander über das frohe Ereigniß besprechend. Eine frohe Musik begleitet und verkündigt den feierlichen Augenblick.

Die Jungfrau kniet auf der obersten Stufe vor dem Thron, vorwärts geneigt, die schönen Hände über der nur leise angedeuteten weiblichen Brust gefaltet, mit derselben innigen und liebevollen Ergebung, womit sie die erste Botschaft des Engels empfing. Nichts geht

über die Zartheit und Anmuth dieser hingehauchten Gestalt, über die Klarheit des unschuldigen Hauptes. Sie ist mit königlichem Schmuck angethan: ein luftiger Schleier fällt bescheiden auf ihre Stirn, läßt aber die blonden Haarflechten durchscheinen, und verhüllt nicht die Form des Kopfes. Der rothe Leibrock kommt nur an den Aermeln zum Vorschein; über diesem trägt sie ein weites blaues Gewand, das, an den Seiten offen, die Arme frei läßt; dann den königlichen Mantel, der von den Schultern bis über die Füße herabwallt, und violett oder purpurn gewesen, aber leider sehr verblichen ist.

Der Heiland hat sich zur Linken des Thrones gesetzt, um seiner Mutter den Platz zu seiner Rechten frei zu lassen. Er ist nach hergebrachter Weise mit einem rothen Leibrock und blauen Mantel bekleidet. An den Aermeln kommt blaues Unterfutter zum Vorschein; unter dem aufgeschlagnen Mantel Grauwerk, welches zwar unvollkommen ausgedrückt, aber an der schichtenweise helleren und dunkleren Farbe erkennbar ist. Dergleichen bemerkt man auch unter dem Obergewande der Jungfrau. Es ist hiebei nicht an das irdische Bedürfniß einer warmen Bekleidung zu denken, sondern Pelzwerk gehörte im Mittelalter, ohne Rücksicht auf die Jahreszeit, zum festlichen Schmuck: dieß beweisen viele Miniaturen in den Ritterbüchern, und wo sonst die damaligen Trachten dargestellt werden.

Die Gestalt des Heilandes ist nicht in gleichem Grade gelungen wie die der Maria; man möchte jener etwas mehr Kraft und Jugend wünschen: die Spuren

des menschlichen Leidens scheinen in den Gesichtszügen noch nicht ganz verwischt zu seyn. In dem ganzen Wesen Jesu ist etwas väterliches, und es fällt schwer, ihn sich als Sohn zu denken. Er hält die Krone besonnen auf beiden Händen, um sie so sanft als möglich auf das geliebte Haupt herabzusenken.

Der Engel sind zu jeder Seite des Thrones zwölf, wenn man die mitzählt, welche von den vorn stehenden fast ganz verdeckt werden. Sie sind alle als Knaben, schon dem Jünglingsalter nahe, mit lockigem Haar, langen wallenden Gewändern, und großen purpurnen Fittigen vorgestellt. Ueber der Scheitel haben sie ein rothes Flämmchen. Einen einzigen ausgenommen, der zur Rechten des Thrones anbetend steht, sind die übrigen, deren Handlungen sich wahrnehmen lassen, insgesamt damit beschäftigt, den festlichen Augenblick durch Musik zu feiern und zu verkündigen. Die, welche auf Blase-Instrumenten spielen, stehen weiter zurück: zwei lange Posaunen erheben sich zu beiden Seiten des Thrones in die azurne Luft; andre durchkreuzen sich in verschiedenen Richtungen, um anzudeuten, daß der durchdringende Posaunenschall den Gegenstand des allgemeinen Jubels in alle Fernen und Richtungen des Himmels verbreiten soll. Es ist unverkennbar, daß einige von diesen Engeln sowohl durch die dunklere Farbe und das krausere Haar, als durch die geschwollenen Lippen und die etwas eingedrückte Nase als Mohrenknaben bezeichnet sind. Dieser seltsame Gedanke scheint durch eine Sitte des irdischen Lebens veranlaßt, da man bei öffentlichen Aufzügen die lärmende Musik der Pauken und

Trompeten, um sie desto auffallender zu machen, wohl durch Menschen aus fremden Welttheilen ausüben läßt. Die edelsten und schönsten Gesichtszüge hat der Maler für diejenigen Engel aufgespart, welche auf allerlei Saitenspiel eine sanftere Musik anstimmen. Vier von ihnen sind im Kupferstich auf besondern Blättern wiederhohlt: lauter Knabengestalten voll lieblicher Unbefangenheit und seliger Unschuld. Sie rühren die Saiten mit einer anmuthigen Nachläßigkeit, als wäre Harmonie ihre eigne Natur; der letzte, welcher eine Art von Geige spielt, und etwas hineinwärts gewandt ist, scheint wie freudetrunken und verliebt in die Töne, welche er seinem Instrumente entlockt. Ihre ganz sichtbaren Gewänder sind von vorzüglich heiteren Farben: hellblau und hellroth, zu jeder Seite des Thrones in umgekehrter Ordnung.

Außer den Blase-Instrumenten besteht das Concert aus einer kleinen Orgel, einem Tamburin, einer Handtrommel, zwei Cithern und zwei Geigen von verschiedener Form. Es ist zu verwundern, daß der Maler nicht ein Saiten-Instrument angebracht hat, welches Lateinisch psalterium, von unsern alten Dichtern Rotten genannt wird, und häufig in Abbildungen aus dem Mittelalter vorkommt. Vielleicht war es damals schon aus dem Gebrauch gekommen.

Der versammelten Heiligen sind zur Linken des Beschauers achtzehn, zur Rechten zwei und zwanzig: unter diesen letzteren sind aber zwei weibliche Gestalten so verdeckt, daß nur der Mund und ein Theil der Wangen der einen zwischen der heiligen Catharina und Agnes, von der andern Hals und Kinn hinter der heiligen

Agnes, zum Vorschein kommt. Sie lassen sich also nicht näher bestimmen, werden nur mit Mühe bemerkt, und scheinen bloß zur Ausfüllung des leeren Raumes da zu seyn. Man sieht, der Maler hat keine ängstliche Symmetrie in dem lebendigen Gedränge beobachtet.

Den Zug eröffnen gleichsam zu oberst auf den Stufen zwei Männer des alten Bundes: rechts vom Throne Moses, bejahrt und mit dem Ernst des Gesetzgebers, gegenüber David mit der Königskrone, und begeistert erhobenem Blick. Ohne Zweifel hat uns Johann von Fiesole durch die Wahl dieser beiden das Wesen des gesamten alten Bundes, das Gesetz und die Propheten, vergegenwärtigen wollen. Eben so stehen, zunächst bei jenen, die beiden vornehmsten Gründer der christlichen Kirche, die Apostel Petrus und Paulus, einander gegenüber. Auch die übrigen Lehrer des neuen Bundes sind mit Sinn geordnet, jeder hat sein eigenthümliches Gepräge; da jedoch die Gestalten einander zum Theil verdecken, und die hergebrachten Attribute nicht immer beigefügt werden konnten, so hat der Maler die Inschriften auf den Heiligenscheinen zu Hülfe genommen, um sie kenntlich zu machen. Zur Linken des Beschauers steht ganz oben, vor dem Moses, Johannes der Täufer, zunächst an ihm Petrus mit seinen Schlüsseln, hinter diesem Andreas mit dem schrägen Kreuz; eine Stufe weiter unten Bartholomäus, ebenfalls mit dem Werkzeuge seines Märterthums in der Hand, vor ihm der jüngere Jacobus, und voran der Evangelist Johannes, mit wallendem weißem Haar und Bart, in den Händen ein aufgeschlagenes Buch und eine Feder, in ehrwürdi-

gem Greisenalter, als in welchem er sein Evangelium und das Buch der Enthüllung abgefaßt. Unter diesem steht Sanct-Marcus mit einem Buch, und vor ihm Simon der Prediger. Dann folgen Kirchenlehrer und Heilige der späteren Jahrhunderte.

Auf der andern Seite steht hinter David der Apostel Matthias, Thaddäus hinter dem heiligen Paulus; eine Stufe niedriger voran der ältere Jacobus, als Wanderer mit seinem Pilgerstabe; hinter ihm Philippus und der Evangelist Matthäus, und damit endigt hier die Reihe der Apostel.

Wir gehen zur untern Hälfte des Bildes auf der linken Seite des Beschauers über. Der Maler hat natürlich den Stifter seines Ordens besonders hervorgehoben. Der heilige Dominicus steht voran, in seinem Ordensgewande, das aber hier in der Verklärung mit goldenen Sternen besäet ist; ein Stern schwebt über seiner Scheitel; in der Linken hält er einen Lilienzweig, in der Rechten ein aufgeschlagenes Buch, worin man auf Lateinisch sein geistliches Vermächtniß, nämlich die letzte Ermahnung des Sterbenden an seine Schüler, und eine Anrufung dieser an ihren Schutzheiligen lieset *). Der Ausdruck seines Gesichtes ist eine feurige entzückte Andacht. Dieselben Züge kommen auf allen

*) Mit Wegnahme der Unregelmäßigkeiten, welche theils aus der damals üblichen Schreibung, theils aus der Italiänischen Aussprache einzelner Buchstaben entsprungen sind, lauten die Worte folgendermaaßen:

den kleinen Bildern genau so wieder, und wir dürfen versichert seyn, das wahrhafte Bildniß des heiligen Dominicus, oder wenigstens das zur Zeit des Johann von Fiesole für ächt geltende vor uns zu sehen. Hinter ihm steht der heilige Augustinus, durch seine Tracht als Bischof, durch die Feder als Kirchenlehrer kenntlich gemacht. Auf dem vorderen Raume knieend folgen auf einander vom Rande gegen die Mitte zu: der heilige Benedictus, Carolus Magnus, Thomas von Aquino, Sanct-Antonius, Sanct-Franciscus, Sanct-Nicolaus, und eine siebente Gestalt, die man nur vom Rücken her sieht, und die wir aus Mangel an Attributen nicht zu benennen wissen: die Feder scheint einen Kirchenlehrer zu bezeichnen. Die geistlichen Ordens-Stifter sind in der Tracht ihrer Regel, jedoch mit goldenen Zierrathen abgebildet. Nach der Italiänischen Ueberlieferung sollen die Köpfe des heiligen Antonius, des Franciscus von Assisi und des Thomas von Aquino ebenfalls von wahr-

---

Haec sunt, quae vobis tantum, filii carissimi, haereditario jure possidenda relinquo: Caritatem habete, humilitatem servate, paupertatem voluntariam possidete.

* * *

O spem miram, quam dedisti
Mortis hora te flentibus,
Dum post mortem promisisti
Te profuturum fratribus.
Imple, pater, quae dixisti,
Nos tuis iuvans precibus:
Quantum signis claruisti
In aegrorum corporibus.

Nobis gratia facias Christi,
Aegris mederi moribus.
Imple, pater, quae dixisti,
Nos tuis iuvans precibus,
Quantum signis claruisti
In aegrorum corporibus.

haften Bildnissen entnommen seyn. Wir haben keinen Grund dieß zu bezweifeln, da Vasari bezeugt, Johann von Fiesole habe auf mehreren seiner Werke die Bildnisse wirklicher sowohl lebender als verstorbener Menschen angebracht; und es erhöhet den historischen Werth seines Gemäldes.

Die Stickereien auf dem Obergewande Carls des Großen erscheinen auf unserm Kupferstiche als Bienen, im Original sind sie aber ein freier blumenartiger Zierrath. Wir bemerken dieß nur, damit man nicht etwa dem Maler eine Gelehrsamkeit zuschreibe, die er nicht besaß, oder sich wohl gar auf ihn als einen Zeugen berufe: da man in neueren Zeiten behauptet hat, goldene Bienen seyen das Merkzeichen der ältesten Fränkischen Könige gewesen, woraus mit der Zeit die Lilien entstanden. Die Krone ist mit Lilien verziert. Die drei am Kragen des kaiserlichen Mantels herabhängenden Kronen sollen ohne Zweifel die Kaiserliche, die Fränkische und die Italiänische bedeuten.

Der heilige Thomas von Aquino hält ein aufgeschlagenes Buch, worin auf dem einen Blatte der Ambrosianische Lobgesang, auf dem andern Verse aus einem Psalme stehen. Auf der Brust trägt er ein Kreuz in einer Strahlenkrone; das Buch strahlt ebenfalls Licht nach allen Seiten aus.

Der heilige Nikolaus ist mit der Pracht vorgestellt, die einem morgenländischen Bischofe, und einem Heiligen gebührt, von welchem Wunder der Freigebigkeit erzählt werden. Die schweren Stoffe seiner faltigen Gewänder sind grün, vielleicht als die Farbe der Hoff-

nung; auch die großen Blumen-Schnörkel, womit sie ganz durchwirkt sind, nur in verschiedenen Abschattungen derselben Farbe. Die goldnen Kugeln am Boden neben ihm sind eine Anspielung auf die drei Beutel Goldes, die er einem armen Edelmann zuwarf, um dessen drei Töchter auszustatten, welche dieser eben der Verführung Preis zu geben im Begriffe war. Besondere Bewunderung verdienen die kleinen Bilder, die auf dem Mittelstreif des bischöflichen Mantels gestickt sind, und die Passion des Heilandes vorstellen. Der Maler hat seine Gedankenfülle in geistreichen Entwürfen bis zur Verschwendung bewährt; jede dieser Gruppen in ihrem engen Raume enthält den Keim eines vortrefflich geordneten Gemäldes. Auf dem untersten Bilde, wo die Figuren in den Falten halb verlohren gehen, sind dennoch die in Schlaf versunkenen Jünger, und der am Oelberg betende Heiland mit natürlichen Gebehrden geschildert. Hierauf folgen der Judaskuß, die Verspottung unter der Dornenkrone, die Geißelung, und oben die Auferstehung. Die Henkersknechte in dem Bilde der Geißelung sind meisterlich charakterisirt. Die pöbelhafte Gebehrde des einen, der ein Knie gegen die Hüfte des Heilandes stemmt, um die Bande schärfer anzuziehen, dürfte einem neueren Maler vielleicht zu gewagt scheinen; aber sie ist eben so keck gedacht, als frei und lebendig ausgeführt.

Rechts auf den unteren Stufen stehen drei Märtyrer mit Palmenzweigen in den Händen: zu oberst Sanct Petrus Dominicanus, ein Schüler des heiligen Dominicus, mit noch blutrünstigem Haupte; vor ihm

der heilige Laurentius mit seinem Rost, dann der heilige Stephanus; hinter ihnen Sanct-Georg, ganz gepanzert, und die Linke im Eisenhandschuh auf seinen Schild gestützt: bieder und ehrenfest wie ein christlicher und ritterlicher Krieger, sonst eben nicht mit dem Aeußern heldenmäßiger Kraft ausgestattet.

Auf dem vorderen Raume knieend sind an dieser Seite die weiblichen Heiligen sittsam versammelt, wie auch in irdischen Tempeln die frommen Frauen einen abgesonderten Raum einnehmen. Außer den zwei fast ganz verdeckten Gestalten, deren wir oben erwähnten, wissen wir drei von ihnen nicht zu benennen: am Rande eine gekrönte Jungfrau mit einem Pfeil, dann noch zwei schöne jugendliche Köpfe hinter den andern: die bekannten sind Agnes, Catharina, Clara, Cäcilia und Magdalena. Die heilige Agnes hegt ihr Lamm zärtlich in den übereinander gelegten Händen; ihr offner Mantel ist durch den Gürtel gezogen, und bildet schöne Falten; sie ist bescheiden horchend zur heiligen Catharina hinübergewandt. Diese, auf ihr Rad gestützt, scheint über die frohe Begebenheit begeistert gesprochen zu haben: ihr Blick ist voll schmelzenden Entzückens, die Augensterne halb von dem oberen Augenliede verdeckt. Die heilige Anna, in der ihr eigenthümlichen Nonnentracht, hält die Hände mit freudigem Erstaunen erhoben: der zurückgeschlagene Sonnenschleier fällt auf ihre Schultern herab, ein weißes Tuch umgiebt ihren Hals bis an das Kinn, und versteckt ihre Haare. Die heilige Cäcilia ist mit einem wunderschönen Rosenkranze geschmückt, vermuthlich in Anspielung darauf, daß sie gerade an

ihrem Hochzeittage jene himmlische Harmonie vernahm, welche sie zur Entsagung auf irdisches Glück begeisterte. Die heilige Magdalena, ganz vom Rücken her abgebildet, ist durch die aufgelösten blonden Haare und das Salbengefäß kenntlich; doch ist ihre Stellung nicht zufällig oder unbedeutend: sie scheint, unbekümmert um alles übrige, mit inbrünstiger Andacht dem Throne des Heilandes zugewandt zu seyn.

Ob die Wahl der vorgestellten Heiligen ganz von dem Künstler abgehangen, oder ob ihm dabei die besondere Andacht seiner Klosterbrüder manches vorgeschrieben, läßt sich nicht mit Gewißheit ausmachen; doch ist das letzte wahrscheinlich. So lange die Kunst für den Gottesdienst arbeitete, war dieß ja meistens der Fall, auch bei den Werken der größten Meister. Mengs hat über diese Art von Gegenständen, wo Heilige des alten und neuen Bundes, der Kirchengeschichte und der Legende, um die Jungfrau anbetend versammelt sind, das treffende gesagt, und den ungeschickten Einwurf zurückgewiesen, daß diese Heiligen ja in verschiedenen Jahrhunderten, und lange vor oder nach der Jungfrau Maria gelebt. Der Schauplatz ist nicht auf Erden, im Himmel giebt es keine Zeitrechnung. Die Handlungen der Gottheit sind ewig, und gar wohl konnten also die seligen Geister der Frommen aus den verschiedensten Zeitaltern in einer himmlischen Vision als Zeugen einer Begebenheit erscheinen, welche sich unmittelbar an die Himmelfahrt Mariä anschließt.

Bei den kleinen Bildern im unteren Rahmen fällt freilich die Störung der häufigen Vergoldungen weg,

sie erscheinen aber dennoch in einer gewissen Entfernung fleckig, weil der Maler die örtlichen Farben überall auf das treueste nachgeahmt, ihre Gegensätze aber nicht durch die Wiederscheine und das Helldunkel in Uebereinstimmung zu bringen gewußt hat. Dazu kommen die vielen schwarzen und weißen Ordenskleider des Dominicus und seiner Schüler, deren Harmonie mit dem übrigen auch für den geschicktesten Coloristen eine schwierige Aufgabe seyn dürfte. Je mehr man aber diese Bilder aus der Nähe betrachtet, desto mehr muß man sie bewundern. Die mannichfaltigen Hintergründe haben nicht bloß das Verdienst einer richtigen Linear-Perspective, sondern es ist darin eine Wirkung des Zurücktretens und der Vertiefung; die Anordnung ist vortrefflich; die Handlung ist jedesmal auf das klarste und sinnigste gefaßt; die Gebehrden der Theilnehmer sind eben so lebendig als natürlich, und der Ausdruck der Gesichter hat das eigenthümlichste Gepräge nach den Altern, Ständen und Gemüthslagen der Handelnden.

Das erste Bild zu unsrer Linken hat Bezug auf die Stiftung des Prediger-Ordens *). Als Dominicus im Jahr 1215 dem Pabst Innocentius dem Dritten den Plan zu seinem neuen Orden vorlegte, fand er ihn einigermaaßen schwierig. In der folgenden Nacht aber schien dem Pabst in einem Traum die Kirche des Laterans

*) Man vergleiche über diese und die folgenden Geschichten insbesondre: Vita Sancti Dominici Confessoris, scripta per Theodoricum de Appoldia. Acta Sanctorum, Mensis Augusti, T. I, p. 562 sqq.

Einsturz zu drohen: er sahe dieß mit Bekümmerniß und Schrecken, als Dominicus herbeieilte, und den wankenden Bau stützte. Innocentius der Dritte, getroffen von der sinnbildlichen Bedeutung seines Traumes, bezeugte sich nun sehr willig, die Unternehmung des frommen Eiferers, als der Kirche heilsam, auf alle Weise zu begünstigen. Da dieses wundervolle Gesicht die große Bestimmung des Heiligen prophetisch verkündigte, so wird die Reihe der Geschichten schicklich damit eröffnet.

Der Pabst liegt schlafend in der Engelsburg. Der Einfalt des Zeitalters wird man es verzeihen, daß er auch im Bette mit den Zeichen seiner Würde, der dreifachen Krone, einem gestickten Mantel und zahlreichen Ringen an den Fingern angethan ist. Uebrigens ist die Lage des ruhig schlafenden natürlich und voll Anmuth: die Linke stützt das jugendliche Haupt, die rechte ist gegen das Bett gedrückt; in dem ganzen Wesen des Pabstes ist eine gewisse majestätische Unschuld.

Dominicus, voller Bekümmerniß, aber zugleich voller Entschlossenheit, stürzt sich dem vorwärts gesenkten Vordergiebel des Laterans entgegen, um die wankenden Pfeiler zu stützen. Die Mauer hat einen Riß wie vom Erdbeben; auch der Thurm der Engelsburg, vermuthlich treu nach dem damaligen Zustande des Gebäudes abgebildet, ist geflissentlich etwas schief geneigt.

Das zweite Bild zeigt uns das Innere der alten Sanct-Peters-Kirche nach Byzantinischer Bauart, mit schlanken einander nahe stehenden Säulen, welche runde Schwibbogen tragen. Als der Heilige nach erlangter

Bestätigung seines Prediger-Ordens in der Sanct-Peters-Kirche betete, erschienen ihm die Apostel Paulus und Petrus, und reichten ihm, jener ein Buch, dieser einen Stab, als Sinnbilder des Predigerthumes und der Wanderungen in fremde Länder. Sanct Dominicus, knieend, erhebt den Blick und die Hände voll Inbrunst um die Gaben zu empfangen, welche die vortrefflich schwebenden Apostel ihm mit der einen Hand hinabreichen, während die andre segnend erhoben ist. Sie scheinen zu sagen, wie die Legende berichtet: »Geh' und predige! Gott hat dich zu diesem Berufe erkohren.« Der den Dominicus begleitende Mönch, ebenfalls knieend, ist abwärts gewandt, so daß er die Erscheinung nicht gewahr wird, und ruhig fortbetet.

Das dritte Bild schildert ein Wunder, welches Dominicus in Rom verrichtet haben soll. Die Namen der Personen, die es betraf, der Schauplatz des Vorganges, endlich Zeit und Stunde, werden bestimmt angegeben *). Ein junger edler Römer, Namens Napoleon, Neffe des Cardinals Stefano di Fossa-Nova, hatte einen heftigen Sturz vom Pferde gethan, und war für todt weggetragen worden. Der heilige Dominicus befand sich im Capitel eines von ihm neu eingerichteten Nonnen-Klosters, mit dem Kardinal, der bei der plötzlich erhaltenen Nachricht ihm ohnmächtig in die Arme fiel. Auf die Ermahnung seines Ordensbruders Tancred verwandte sich der Heilige im Gebet für die

*) La Vie de Saint-Dominique, etc. Par le R. P. Touron, p. 223, 224.

Rettung des jungen Mannes. Er feierte die Messe, und bei Erhebung der Hostie sah man ihn in einer Entzückung, welche die Erhörung seines Gebets anzukündigen schien. Hierauf trat er zu dem Ritter, der mit zerschlagenen Gliedern da lag, und hieß ihn im Namen Jesu Christi aufstehen, welches zum Erstaunen aller Anwesenden geschah.

Das Bild stellt, nach hergebrachter Freiheit, zwei verschiedene Augenblicke vor. An der linken Ecke sieht man das Vordertheil des empörten Pferdes, welches stampfend mit einem Huf den Kopf des abgeworfenen Reiters zerschmettert. Der übrige Schauplatz ist ein Kreuzgang des Klosters. Der junge Mann, noch in der Tracht, worin er geritten, einer Art von Goller, woran man blutige Flecken bemerkt, freudig zum Leben erwachend, streckt die Hände seinem Retter entgegen. Die segnende Gebehrde des Wunderthäters ist voll unaussprechlicher Würde, und zugleich voller Milde und Demuth: er scheint sich selbst nur als das Werkzeug einer höheren Kraft zu erkennen. Neben ihm steht der bejahrte Cardinal; aber unter allen Zuschauern, deren Gemüthsbewegungen so sprechend ausgedrückt sind, zieht ein zartes Mägdlein, die Schwester oder Geliebte des Todtgeglaubten, unsern Blick auf sich. So könnte die Dankbarkeit persönlich abgebildet werden. Noch müssen wir den Mann bemerken, welcher neben dem Ritter steht: seine Tracht, die Mütze und der vorn geschlossene Mantel, machen ihn als den Arzt kenntlich. Seine Aufmerksamkeit ist, ohne Beimischung andrer Gemüthsbewegungen, einzig auf das Wiedererwachen des Ge-

nesenen gerichtet. Er erstaunt, möchten wir sagen, mit Kenntniß der Sache, und in so höherem Grade, weil er die Wunden zuvor untersucht und tödlich befunden hatte. Die Frau neben ihm hingegen scheint von der Gewalt andächtiger Eindrücke, welche sie erfährt, ganz überwältigt zu seyn: ihr Blick erhebt sich, über den Ritter hin, nur schüchtern gegen die Heiligen. Man könnte sie für die Mutter des jungen Mannes halten, aber die Zeugen dieser Geschichte erwähnen keines näheren Verwandten als des Oheims; sie versichern dagegen ausdrücklich, daß die Aebtissinn des Klosters gegenwärtig gewesen; und dafür lassen uns der Schleier und das weite Gewand diese fromme Frau erkennen.

Auf dem vierten Bilde schaut der auferstandne Heiland, zwischen Sinnbildern seiner Passion im Sarge aufgerichtet, mitleidig auf seine Mutter und den geliebten Jünger herab, welche noch trauernd an seinem Grabe sitzen. Der Körper des Heilandes ist nach einem weit größeren Maaßstabe abgebildet, als die beiden menschlichen Gestalten.

Das fünfte Bild ist wieder in zwei Hälften getheilt. Zur Linken sieht man einen Platz vor einer Kirche. Der heilige Dominicus, von einem seiner Schüler begleitet, übergiebt einem Abgeordneten der Albigenser ein Buch, worin er mit Nachdruck ein Bekenntniß der christlichen Wahrheiten abgelegt, und die Lehre ihrer Secte widerlegt hatte. Zur Rechten sieht man das Innere eines Hauses: verschiedene Albigenser sind um ein Feuer versammelt, und haben das Buch hineingeworfen. Nach der Legende soll es, während eine Schrift, welche die

ketzerischen Lehren enthielt, augenblicklich von demselben Feuer verzehrt ward, dreimal wieder aus den Flammen emporgesprungen, und zuletzt unversehrt geblieben seyn. Die Häupter hätten es möglichst geheim gehalten, aber ein redlicher Zeuge habe das Wunder eingestanden. Auf dem Bilde ist das Buch durch die ihm inwohnende Kraft über dem Feuer schwebend vorgestellt. Derselbe Mann, der es aus den Händen des heiligen Dominicus empfangen, steht betroffen da; neben ihm betet ein schon Bekehrter; einige der andern scheinen zu berathen, wie dem Nachtheil, den dieß Wunderzeichen ihrer Sache bringen könnte, vorzubeugen sey. Die Albigenser sind in fremden Trachten vorgestellt, mit seltsamen Mützen, welche zum Theil einem Turban gleichen, als hätten sie mit dem Glauben ihrer Väter zugleich die Sitten ihrer Landesgenossen und der übrigen Christenheit abgeschworen.

Das sechste Bild schildert die freiwillige Armuth, worin der heilige Dominicus lebte, und sein Vertrauen auf die Vorsehung. In dem zahlreich besetzten Kloster in Rom, so lautet die Geschichte, setzte er sich häufig mit seinen Ordensbrüdern zu Tisch, und sprach den Segen, ohne daß die nöthige Nahrung vorhanden war. Zuweilen schien der geringe Vorrath sich zu vervielfältigen, oder das Fehlende wurde unerwartet, oft auf eine wunderbare und unbegreifliche Art, herbeigeschafft. Hier theilen zwei Engel Brodte unter die armen Mönche aus. Die dienstbaren himmlischen Knaben verrichten ihr Amt mit eigner Anmuth, gleichsam wie verstohlen, als solle niemand wahrnehmen, von welcher Hand die Wohlthat kam. Der Maler hat uns dadurch anschaulich gemacht,

daß die Engel den sterblichen Augen unsichtbar sind. Sehr drollig ist die behagliche Bewunderung des Layenbruders von gemeinen Zügen, welcher eine nach Italiänischer Art mit Stroh umwundene Weinflasche hereinbringt. Denn nach der Legende war auch der Wein auf das Wort des Heiligen aus einem Wasserbrunnen geschöpft worden.

Auf dem siebenten Bilde sehen wir den heiligen Dominicus sterbend in seiner Zelle. Mit dem Ausdruck liebevoller Ergebung im Gesichte, wiewohl von tödlicher Mattigkeit überwältigt, hat er sich im Bett aufgerichtet, um seine Schüler zu segnen, und ihnen die letzte Ermahnung zu ertheilen. Sie stehen umher in verwirrten Gemüthsbewegungen. Seine Worte sind der Tafel eingeschrieben, es sind dieselben, welche das aufgeschlagene Buch auf dem großen Bilde enthält. Oben ist eine Aussicht ins freie, und hier erblickt man die Erfüllung einer Vision, welche ein abwesender Ordensbruder, der Prior des Dominicaner-Klosters in Brixen, an eben dem Tage und in eben der Stunde sah, wo sein geistlicher Lehrer verschied. Er sah nämlich zwei Leitern vom Himmel hernieder gelassen, deren obere Enden der Heiland und die Jungfrau Maria hielten: Engel schwebten auf diesen Leitern auf und nieder; unten stand ein Thron oder Stuhl dazwischen, auf welchem die verklärte Gestalt des Heiligen saß, und so wie die Leitern wieder gen Himmel entrückt wurden, schwebte auch der Thron mit ihnen empor. Der Maler hat, den Umstand mit dem Throne ausgenommen, die Ueberlieferung genau befolgt, welche wir beim Theodorich von Appolda finden. Seine

Engel, wie ätherische Wesen nur leicht angedeutet, schweben unvergleichlich.

Gemälde sind wie Gedichte zu betrachten; man muß sich in die Sinnesart ihrer Urheber versetzen. Wir haben daher die sechs Vorstellungen aus dem Leben des Dominicus aus derselben Quelle zu erklären gesucht, woraus der Maler selbst sie geschöpft hatte, nämlich aus der Legende. Es bedarf wohl kaum der Erinnerung, daß es hiebei auf keine Weise die Absicht seyn konnte, den Spanier Dominicus Guzman gegen die Anklagen neuerer Geschichtschreiber wegen der von ihm selbst ausgeübten oder veranlaßten Verfolgungen zu vertheidigen. Johann von Fiesole arbeitete zunächst für seine Zeitgenossen, deren Glauben er theilte; und wie ungemein groß die Verehrung jenes Ordensstifters im ganzen Mittelalter war, dafür geben uns unter andern die begeisterten Lobsprüche des Dante einen Maaßstab. Er sagt vom heiligen Franciscus und vom heiligen Dominicus:

L'un fu tutto Serafico in ardore;
L'altro, per sapienza, in terra fue
Di Cherubica luce uno splendore.

Der eine war Seraphisch ganz entbronnen;
Der andre war durch Weisheit auf der Erden
Ein Wiederschein der lichten Cherub-Sonnen.

Das Werk, welches wir so eben durchgegangen haben, setzt uns, auch ohne die Zusammenstellung mit andern Gemälden desselben Meisters, völlig in Stand, ein allgemeines Urtheil über ihn zu fällen. Johann von Fiesole hat im ganzen die Tugenden und Mängel seiner Zeit-

genossen mit ihnen gemein. Im Verständniß der malerischen Wirkung und in manchen wissenschaftlichen Theilen ist er vielleicht aus Anhänglichkeit an die ihm ehrwürdige alte Weise einigermaaßen zurückgeblieben. Seine eigenthümlichen Vorzüge sind Süßigkeit, Zartheit und Anmuth. Seine Einbildungskraft nimmt nicht eben einen kühnen Schwung in das Gebiet des Außerordentlichen und Wunderbaren, wie zum Beispiel die des Orgagna; aber nirgends auch wird man Dürftigkeit oder Ohnmacht der Erfindung gewahr. Seine Kunst ist eine ergiebige Quellader, die gleichmäßig, ohne Ungestüm und ohne Zwang, einem liebevollen, durch Andacht und Beschaulichkeit geläuterten Gemüthe entfließt.

Wegen der Anmuth hat Lanzi Johann von Fiesole den Guido der älteren Malerei genannt. Dieß ist unstreitig als ein großer Lobspruch gemeynt, und die Bewunderer der gefälligen und oberflächlichen Manier des Guido werden vielleicht ihren Liebling dadurch gekränkt finden. Wer aber in der Kunst überall auf das ursprüngliche und tiefgefühlte geht, dürfte diese Vergleichung weder als treffend noch als befriedigend anerkennen.

Wiewohl Gelindigkeit und Anmuth den Johann von Fiesole besonders auszeichnen, so sind doch diese Eigenschaften keinesweges dem Geiste der Florentinischen Schule überhaupt fremd. Ich nehme hier Anlaß, einen Ausspruch Winkelmanns zu berichtigen, welcher behauptet *), den Toscanischen Künstlern sey von

*) Geschichte der Kunst, Buch III, Cap. 3, §. 15.

den Etruskern ein harter, gewaltsamer und übertriebener Styl angeerbt. Die Zusammenstellung ist schon an sich sehr willkührlich, denn die heutigen Toscaner haben mit dem vor beinahe zweitausend Jahren erloschenen Volk der Etrusker nichts gemein, als die Landschaft, welche sie bewohnen. Nun frage ich weiter: auf wen unter den älteren Toscanischen Künstlern paßt denn dieses Urtheil? Auf den Ghiberti? auf den Masaccio? auf den Johann von Fiesole? auf den Benozzo Gozzoli? Gewiß auf keinen von diesen. Und unter den Meistern des großen Jahrhunderts: auf den Leonardo da Vinci? auf den Andrea del Sarto? auf den Fra Bartolomeo? Eben so wenig. Wer bleibt also übrig? Michel Angelo, und einzig auf diesen zielt auch das Urtheil Winkelmanns. Aber es ist ganz verkehrt, nach dem Michel Angelo die gesamte Toscanische Schule characterisiren zu wollen. Dieser große Mann wich von allen seinen Vorgängern ab, er ging seine eigene Bahn, und glich nur sich selbst; auch hat er viele unglückliche Nachahmer, aber keinen ächten Nachfolger gehabt. Daß es, wenn man Eine Figur des Michel Angelo gesehen, so gut sey, als ob man sie alle gesehen hätte, dürfte doch dem vortrefflichen Winkelmann, welcher sich aber oft von Vorurtheilen beherrschen ließ, etwas schwer gefallen seyn, im Angesicht der sixtinischen Capelle zu rechtfertigen.

Obige Vergleichung hinkt also mehr als billig; aber alle unmittelbaren Vergleichungen zwischen der Kunst der Alten und der Neueren werden mehr oder weniger diesen Fehler haben. Denn beide sind in ihrem inner-

sten Wesen nicht nur verschieden, sondern entgegengesetzt, und können daher nicht mit einem gemeinschaftlichen Maaßstabe gemessen werden. Die Kunst der Griechen ging vom Körper aus, die der Neueren von der Seele. In den Darstellungen der Griechen war der menschliche Körper schon mit aller Vollkommenheit seines Baues ausgestattet, alle körperlichen Bewegungen und Kraftäußerungen wurden auf das nachdrücklichste nachgeahmt, ehe die Seele sich im Gesicht verkündigte. Ja auch diejenige Würde und Schönheit der Köpfe, welche unabhängig vom Ausdrucke auf den Verhältnissen der Theile beruht, wurde von den Griechen vergleichungsweise sehr spät entdeckt. Bei den alten christlichen Malern hingegen ist der Körper unvollkommen entworfen, und gleichsam nur als ein nothwendiges Uebel hinzugefügt, während sich schon in der Mannichfaltigkeit der Physiognomien die zartgefühltesten Unterscheidungen offenbaren, und während es ihnen gelang, eigentlich die Schönheit der Seele zu malen. Diese Künstler sahen die Welt mit einem andern geistigeren Auge an, sie hatten aber auch ein wesentlich verändertes Menschengeschlecht vor sich. In der Darstellung der Körper sind die Neueren nur durch Nachahmung der Alten vortrefflich geworden. Der Kunstgeschichte liegt es ob zu zeigen, wie die Verschiedenheit der Religionen diese entgegengesetzten Richtungen bewirkt hat. Je weiter wir sowohl in der Kunst der Alten als der Neueren zurückgehen, desto mehr finden wir sie ausschließend dem Gottesdienste gewidmet, und durch Religionsbegriffe bestimmt. Mit dem Fortgange der Zeiten ist die Kunst

immer weltlicher geworden, und dieses pflegt eigentlich ihr Verfall zu seyn. In unserm Zeitalter hat man die Kunst bloß durch weltliche Antriebe und Ansichten zu heben gesucht, welches aber nimmermehr gelingen kann. Alle Wissenschaft, alle Beobachtung der wirklichen Dinge reicht nicht hin, um sich zu eigenthümlichen und wahrhaften Schöpfungen zu erheben. Der Künstler muß eine höhere Weihung empfangen, sey es nun, wie bei den Griechen, in der Sphäre der lebendigen Naturkräfte, oder wie bei den alten christlichen Malern, in dem geistigen Reiche der Wiedergeburt des innern Menschen. Die Kunst als ein Wiederschein des göttlichen in der sichtbaren Welt, ist eine Angelegenheit und ein Bedürfniß der Menschheit, an welche, nach dem Ausdruck Dante's von seinem Gedicht:

— il poema sacro,
Al quale ha posto mano e cielo e terra, —

Himmel und Erde Hand anlegen müssen, wenn sie gedeihen soll.

XXIV.

Corinna auf dem Vorgebirge Miseno, nach dem Roman der Frau von Staël.

Gemälde von Gérard.

10' breit und 8' hoch.

1821.

Gérard, wiewohl der erste jetzt lebende Maler Frankreichs, steht außerhalb der Französischen Schule, und, man darf wohl sagen, über ihr. Er versteht mit seltener Gewandtheit des Geistes zugleich die höheren Gesetze der Kunst zu erfüllen, und die Foderungen des Zeitgeschmacks zu befriedigen. Der rauschende Beifall, den seine Werke in ganz Europa erwerben, darf ihn um die Dauerhaftigkeit seines Ruhmes nicht besorgt machen.

Eben deßwegen wird dieser große Künstler, in nicht geringerem Umfange wie Tizian und Vandyk in ihrer Zeit, als Porträtmaler in Anspruch genommen. Wechselsweise begehren von seinem Pinsel, die Majestät eine würdige Erscheinung im Glanz ihrer Attribute, der Ruhm treffende Charakteristik energischer Eigenschaften, die Schönheit ein dauerndes Denkmal ihrer

flüchtigen Blüthe. Im Frühlinge des Jahres 1814 war bei ihm eine Galerie Europäischer Bildnisse zu sehen: es schien beinahe, als hätten die verbündeten Monarchen und ihre Feldherrn auch in der Werkstätte des Künstlers dem Kaiser Napoleon und seiner Dynastie einen unerwarteten Besuch gemacht.

Diese gehäuften Anfoderungen, diese zuweilen sehr bindenden Aufgaben, wobei der Künstler nur sein Talent der Auffassung, seinen Geschmack in der Anordnung, und seine Meisterschaft in den ausübenden Theilen der Malerei bewähren kann, lassen ihm zu wenig Muße, um den Eingebungen seines Genius in vollkommener Freiheit zu folgen. Die Anzahl seiner historischen Gemälde ist im Verhältnisse zu der Menge seiner Porträte nicht sehr groß, und man möchte die Ader geistreicher Erfindung, die sich in jenen offenbart, häufiger ihre unerschöpfte Fülle ausströmen sehen.

Im Jahre 1817 verdunkelte Gérard durch seinen Einzug Heinrichs des Vierten in Paris eine ganze Ausstellung. Es ist eine reiche und majestätische Composition, worin die malerische Wirkung aus der historischen und dramatischen Bedeutsamkeit wie von selbst hervorzugehen scheint.

Als ich im Herbst 1820 Paris wieder besuchte, legte er eben die letzte Hand an das bezaubernde Werk wovon ich eine einigermaaßen anschauliche Beschreibung zu geben versuchen will; er verstattete mir den Genuß wiederhohlter Betrachtung, ehe es noch seine Werkstätte verlassen hatte.

Ich bemerke zuvörderst die äußerst glückliche Wahl

des Gegenstandes. Niemanden, der seit einer Reihe von Jahren die öffentliche Ausstellungen in den Hauptsitzen der Kunst besucht hat, kann es entgangen seyn, daß die Maler um Stoff zu umfassenden Compositionen im edlen Stile verlegen sind. Die geistlichen Gegenstände schienen durch so viele große Maler erschöpft zu seyn, oder man hat sie wohl für schlechthin ungünstig erklärt, (auch unter uns ist diese Lehre, wiewohl vergeblich, gepredigt worden) weil der Sinn dafür erloschen war. Die Mythologie war fade geworden, weil man in dem vorhergehenden Zeitalter einen solchen Haufen manierirter Grazien und Liebesgötter erlebt hatte. Da hat man sich denn in die prosaische Geschichte geworfen, und zwar, wegen des vermeintlich ungünstigen Costums im Mittelalter und der neueren Zeit, (wofern nicht etwa die Verherrlichung von Zeitbegebenheiten anbefohlen wurde) vorzugsweise in die alte Geschichte. Hiebei sind die Maler mancher Schulen auf einen rhetorischen Abweg gerathen, indem sie glaubten, großmüthige Handlungen oder gar nachdrückliche Reden als solche malen zu können. Sie haben Stoiker dargestellt, auf stoische Weise, d. h. mit Verzichtleistung auf alle Bezauberungen der Fantasie, auf alle eigenthümlichen Reize der Malerei; so daß nicht geringer Stoicismus dazu gehört, solchen Werken Geschmack abzugewinnen.

Man hat den Malern öfters empfohlen sich an Dichter anzuschließen; aber zur Verständlichkeit solcher Darstellungen wird erfodert, daß der Dichter allgemein bekannt sey, welches unter den Alten beinahe nur von Homer und Virgil sich rühmen läßt. Manche neuere

Litteraturen haben keine wahrhaft malerischen Dichter; und zum Auslande seine Zuflucht zu nehmen, zum Beispiel in Frankreich aus dem Dante oder Tasso zu malen, ist bedenklich. Die eigenthümlichen Dichtungen des Zeitalters, die aus der heutigen geselligen Verfassung geschöpft sind, und sich an die Denkart und das Gefühl der Zeitgenossen wenden, die Romane, können große Verdienste haben, ohne der Malerei einen günstigen Stoff darzubieten.

Gérard hat eine seltene Ausnahme mit reifem Urtheil herausgegriffen. Corinna, ein allgemein gelesener Roman, das Lieblings-Handbuch Aller, die nach Italien reisen, ist in der That malerisch angelegt; zwar nicht in allen Theilen, aber in vielen Auftritten, und besonders in der Zeichnung der Heldin, welche entschieden hervortretende Züge und zugleich eine idealische Haltung hat. In dem ganzen Buche möchte aber wiederum (den Feierzug auf das Kapitol etwa ausgenommen) keine andere Scene sich so für die malerische Darstellung eignen, als die hier gewählte, wie Corinna auf dem Capo Miseno ihre augenblickliche Eingebung in einen erhabenen Hymnus ergießt.

Die Wunder der Natur und die Trümmer der alten Kunst, die Zauber der Gegenwart, und die Erinnerungen der Vorzeit, welche ihr Gesang abwechselnd preist, umgeben sie. Sie sitzt auf bemooßten Steinen, welche ein Rest ehemaliger Form für Ruinen erkennen läßt; hinter dem erhöhten Vordergrunde erblickt man den Meerbusen von Neapel, eingefaßt durch die Berge von Sorrento und den dampfenden Vesuv. Die Handlung

ist auch ohne vorgängige Lesung des Romans vollkommen verständlich: man sieht eine begeisterte Sängerin, die entzückt von dem großen Schauspiele, ihre Stimme ertönen läßt, und staunende Hörer um sich her versammelt. Indessen hat der Künstler sich ganz genau an die Erzählung gehalten, und jeden Wink der Verfasserin benuzt. Die Gestalt der Corinna ist voll erhabener Anmuth, die Formen des Nackens, der Schulter und des Arms sind mächtig, voll blühender Lebensfülle, und dennoch weiblich; die Carnation geflissentlich mehr warm als zart. Die kühne Wendung, der Wurf der Gewänder, alles von den gescheitelten Stirnlocken bis zu den Fußsohlen, ist seelenvoll, und erscheint als Wirkung selbstvergessener Hingerissenheit. Die Tracht hat der Künstler mit unübertrefflich feinem Sinn angeordnet: es ist nichts darin, was der Convention oder der Mode angehörte, aber auch nichts, was beiden widerspräche; eben so wie Corinna in dem Roman nicht aus der gesellschaftlichen Sphäre hinaustritt, worin sie geboren und erzogen ist, sondern sich nur durch Genialität des Geistes und Gemüthes darüber erhebt. Sie ist hier ganz im Sinne der Dichtung dargestellt, als eine idealische Zeitgenossin, als eine Muse der Mitwelt, deren Tracht so wie die Form ihrer Leier an die Griechische Dichterin, die Freundin Pindars, erinnern darf, deren Namen sie trägt.

Das Gewand ist gelblich weiß, der Ueberwurf roth mit goldenen Randverzierungen, die Binde im schwarzen Haar, so wie der Gürtel, von einem gelben ins goldfarbige schillernden Stoffe. Diese warmen Tinten tragen dazu bei, die Hauptfigur noch mehr auf dem

dunkeln Hintergrunde hervorzuheben. Ein heiteres Licht der Begeisterung strahlt gleichsam von ihr aus, während der sinkende Tag, der mit Gewitterwolken beladene Himmel, der dampfende Krater, das bewegte Meer, eine trübe und stürmische Zukunft ahndungsvoll ankündigen.

In den Gesichtszügen, vorzüglich in dem emporgewandten Blick, ist eine Anspielung auf persönliche Aehnlichkeit unverkennbar, welche dem Künstler gar wohl verstattet, ja wir möchten sagen, durch die Erwartung der Betrachtenden im voraus angedeutet war. Von dem epischen oder dramatischen Dichter mag es nach der Strenge gefodert werden, daß er in den dargestellten Charaktern sich seiner selbst ganz zu entäußern wisse; aber bei einem Roman, von weiblicher Hand entworfen, setzt man schon voraus, daß die Dichterin eigene Gesinnungen unter fremdem Namen ausgesprochen, daß sie das herrliche Geschöpf ihrer Einbildungskraft aus der Tiefe ihres eigenen Herzens begabt haben wird; und in diesem unauflöslichen und geheimnißvollen Gemisch des Wahren und Erdichteten liegt eben ein wunderbarer Reiz.

Es geht mir bei der Beschreibung des Gemäldes, wie oft bei der Betrachtung; es fällt schwer, den Blick von der Hauptfigur abzuwenden. Corinna ist in der That das Bild selbst: die übrigen Personen sind nur Umgebung, sind nur da, um einen Gegensatz zu bilden, und wurden also geflissentlich untergeordnet. Aber die Verhältnisse sind mit großem Verstande mannichfaltig abgestuft. Oswald zunächst, erscheint von einer Leidenschaft beherrscht, womit er selbst nicht recht einverstanden ist: den Blick unverwandt auf die Sängerin ge-

heftet, und dennoch schwermüthig in sich selbst versunken; weiter zurück zwei junge Engländerinnen, kindlich, gutmüthig, unbefangen, empfänglich für die Gaben des Genius, ohne sie zu beneiden, ohne zu ahnden, wie theuer sie ihrer Besitzerin zu stehen kommen: es sind Vorbilder zur Lucilie; auf der andern Seite ein bejahrter Engländer, allem Ansehen nach ein Schiffskapitän: ein ernster, bedächtiger, wohlwollender Mann, nur nicht sonderlich zum Bewundern geneigt, nicht einmal leicht in Verwunderung zu setzen; endlich ein Albaneser, der unter seiner schüchternen, fast jungfräulichen Haltung wohl etwas mehr Wildheit verrathen dürfte. Die Bäuerin, welche das Landvolk herbeiruft, um das Wunder mit anzusehen, erinnert an gewisse Raphaelische Motive.

In einer verkleinerten Copie, welche der Künstler für Ludwig XVIII ausgeführt hat, ist noch in der einen Ecke des Vorgrundes, vor dem Albaneser und der Bäuerin tiefer unten sitzend, ein aufhorchender Lazarone hinzugekommen. Diese Figur ist meisterhaft: man muß in Begleitung solcher Leute den Vesuv erstiegen haben, um das ganze Verdienst dieser geistreichen Charakteristik zu fühlen. Auf Musik und Poesie mag der Lazarone sich leicht besser verstehen, als die zuhörenden Engländer: seine Aufmerksamkeit ist gespannt, sein Erstaunen besonnen; man sieht, wie der Strahl der dichterischen Sonne in die gemeine Natur hineinblitzt, ohne sie dennoch sittlich adeln zu können. Freilich wäre es gewagt gewesen, eine so unedle Gestalt in den Vordergrund zu rücken, wenn sie nicht im Schatten säße, wo sie nur durch Reflexe beleuchtet wird.

Die Abendbeleuchtung des Ganzen ist vortrefflich gewählt, und harmonisch ausgeführt; Corinna und die Figuren des mittleren Planes werden dadurch von unten her halb in den Schatten gestellt, so daß das Licht auf den Haupttheil des Gemäldes beschränkt ist, und die günstigste Wirkung thut.

Anmerkung.

Die obige Beschreibung erschien zuerst im Kunstblatte des Morgenblattes, und war von einem kleinen jedoch wohlgerathenen Umrisse nach dem Staffelei-Bilde begleitet, welchen einer unserer gelehrtesten Kunstkenner, mein Freund Sulpiz Boisserée, zu diesem Zwecke in Paris besorgt hatte. Ich freue mich, die Leser jetzt auf eine weit ausführlichere und vollkommnere Nachbildung des Meisterwerkes verweisen zu können: ein großes lithographisches Blatt von Aubry-Lecomte. Das Helldunkel, mit energischem Contrast der stärksten Licht- und Schattenpartien und mit vermittelnden Gradationen, ist sehr wohl verstanden; die punktirte Behandlung der Köpfe, Hände und Arme ist ungemein sauber; die Schraffirungen an den Drapperien und andern Stoffen sind dagegen keck und mannichfaltig; das Wollige an den Strichen, was sich bei der Lithographie so leicht einstellt, ist vermieden; die Localtinten sind angedeutet, so fern es möglich war, ohne der Harmonie des Gan-

zen zu schaden. Vielleicht ist die Weichheit des markigen Pinsels nicht ganz erreicht, und einige Umrisse, zum Beispiel an dem nackten Arm der Corinna, und besonders an den Fingern der Hand etwas zu strenge gehalten. Herr Baron Gérard schreibt mir bei Uebersendung eines der ersten Abdrücke, den ich seiner Güte verdanke: Permettez moi de profiter du retour de Votre savant ami pour prendre la liberté de Vous adresser une épreuve d'une lithographie qu'on vient d'exécuter. C'est à l'Allemagne que l'on doit la découverte de la lithographie; Vous jugerez sur cette épreuve, quel parti les François ont su tirer jusqu'ici de ce procédé appliqué à la figure: car on regarde généralement cette pièce comme la meilleure production en ce genre. —

Da wir in Deutschland weder das Original dieses unvergleichlichen Werkes, noch eine Copie von der Hand des Meisters selbst besitzen, wiewohl dieser durch einen kunstliebenden Deutschen Prinzen zu dessen Ausführung aufgefodert ward, so wird es allen Kunstfreunden willkommen seyn, daß sie sich eine so treue Vergegenwärtigung und einen so reichhaltigen Ersatz der unmittelbaren Betrachtung verschaffen können.

Gedruckt bei C. F. Thormann in Bonn.